DE CALIGARI A HITLER
Uma história psicológica do cinema alemão

Sendo um clássico da bibliografia cinematográfica internacional, este livro não limita seu interesse à análise do cinema alemão. Em verdade, ele visa a ampliar, de modo específico, o conhecimento geral da Alemanha nos anos que precederam o surgimento de Hitler e as profundas tendências psicológicas que influenciaram o curso dos acontecimentos que culminaram com a ascensão do nazismo ao poder, de tão trágicas e terríveis conseqüências.

É opinião do autor, constituindo mesmo a tese fundamental deste livro, que os filmes de uma nação refletem a sua mentalidade e de maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, e isso por duas principais razões:

Em primeiro lugar, os filmes nunca são produto de um único indivíduo, e sim resultam de um esforço coletivo. O diretor soviético Pudovkin salienta essa característica da produção cinematográfica, identificando-a com uma produção industrial; também Pabst e outros importantes diretores europeus compartilhavam desse ponto de vista e trabalhavam de acordo com ele. Em segundo lugar, os filmes são destinados – e interessam – às multidões anônimas. Filmes populares, ou, para maior precisão, temas de filmes populares, são supostamente feitos para satisfazerem os desejos das massas e, portanto, os desejos do público determinam a longo prazo a natureza dos filmes.

O que os filmes refletem não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência. Claro que também outros produtos sedimentares da vida cultural de um povo – revistas populares, programas de rádio ou televisão, *best-sellers*, anúncios, modismos na linguagem etc. – também fornecem informações valiosas sobre atitudes predominantes ou tendências internas difundidas. Mas o cinema excede a todas essas outras mídias. Graças à mobilidade da câmera e aos ilimitados efeitos especiais, os filmes esquadrinham todo o mundo visível, resultando no que Panofsky definiu como

De Caligari a Hitler

uma história psicológica do cinema alemão

Título original:
From Caligari to Hitler —
A psychological history of the German film

Tradução autorizada da quinta edição norte-americana
publicada em 1974 por Princeton University Press,
de Princeton, Nova Jersey, EUA

Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031 Rio de Janeiro, RJ

Produção editorial *Revisão*: Carlos Augusto Nougué (copy);
Carlos de Carvalho, Carlos Nayfeld, Nair Dametto (tip.);
Diagramação: Celso Bivar; *Capa*: João da França: *Composição*
e *Impressão*: Tavares e Tristão Gráf. e Edit. de Livros Ltda.

ISBN: 85-7110-042-X

Sumário

Prefácio

O objetivo deste livro não é analisar os filmes alemães em si. Na realidade, ele visa a ampliar, de um modo específico, nosso conhecimento sobre a Alemanha pré-Hitler.

É minha opinião que, através de uma análise dos filmes alemães, pode-se expor as profundas tendências psicológicas predominantes na Alemanha de 1918 a 1933, tendências que influenciaram o curso dos acontecimentos no período de tempo acima mencionado e que terão de ser levadas em consideração na era pós-Hitler.

Tenho razões para acreditar que o uso aqui feito dos filmes como um meio de pesquisa pode ser proveitosamente estendido aos estudos sobre o atual comportamento das massas nos Estados Unidos e em outros países. Também acredito que estudos deste tipo podem ajudar na elaboração de filmes — sem falar nos outros meios de comunicação — que irão efetivamente colocar em prática os objetivos culturais das Nações Unidas.

Devo muito à Srta. Iris Barry, Curadora da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de Nova York, a quem meu livro, literalmente, deve sua existência; ela não apenas sugeriu este estudo, mas assessorou-me generosamente, e de várias maneiras, para sua realização. Sou agradecido à Fundação Rockefeller, que me permitiu levar avante esse empreendimento, e ao Sr. John Marshall, da mesma instituição, por seu constante interesse no progresso da obra. Quero expressar minha profunda gratidão à Fundação John Simon Guggenheim, que honrosamente me concedeu duas bolsas de estudo, e ao Sr. Henry Allen Moe, secretário-geral da fundação, que jamais se

cansou de me estimular. Entre as pessoas com que tenho um grande débito pelos constantes conselhos e ajuda na organização do material e em questões de estilo, cito expressamente a Srta. Barbara Deming, ex-analista da seção de cinema da Biblioteca do Congresso; Srta. Margaret Miller, Srta. Ruth Olson e Sr. Arthur Rosenheimer Jr., funcionários do Museu de Arte Moderna. Agradecimentos sinceros também ao bibliotecário do Museu de Arte Moderna, Sr. Bernard Karpel, e aos funcionários da biblioteca que, paciente e competentemente, ajudaram-me todas as vezes de que precisei e me fizeram sentir, na biblioteca, como se estivesse em casa, facilitando-me material valioso para o estudo dos filmes. Finalmente, quero agradecer a minha mulher, embora tudo o que eu possa dizer para agradecer-lhe seja insuficiente. Como sempre, ela ajudou-me na preparação deste livro e, como sempre, beneficiei-me muito de sua faculdade de perceber o essencial e de penetrar em seu âmago.

SIEGFRIED KRACAUER

Maio, 1946
Nova York

Ilustrações

10. OS NIBELUNGOS: Triunfo do ornamental sobre o humano
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
11. OS NIBELUNGOS: Os padrões dos *Nibelungos* são retomados pela pompa nazista
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
12. O TRIUNFO DA VONTADE: Os padrões dos *Nibelungos* são retomados pela pompa nazista
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
13. SYLVESTER: O suicídio do dono do bar
14. A ÚLTIMA GARGALHADA: Humilhação encarnada
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
15. A ÚLTIMA GARGALHADA: A porta giratória — algo entre um carrossel e uma roleta
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
16. UM COPO DE ÁGUA: Com sua ênfase na simetria, o cenário respira nostalgia romântica
(Da coleção de Charles L. Turner)
17. A MONTANHA DO DESTINO: Os alpinistas são devotos cumprindo os ritos de um culto
(Da coleção do Dr. Kurt Pinthus)
18. GOLEM: Golem, uma figura de barro, animada por seu mestre, o rabino Loew
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
19. SOMBRAS: Terapia mágica — o conde e seus convidados seguem suas sombras no domínio do subconsciente
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
20. FRIDERICUS REX: O jovem rei
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
21. A RUA: Objetos inanimados adquirem vida
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
22. A RUA: Este gesto — que se repete em muitos filmes alemães — é sintomático do desejo de volta ao útero materno
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
23. VARIEDADES: A corcunda de Jannings desempenha um papel importante na cena da prisão
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
24. VARIEDADES: A câmara inquisitiva penetra no círculo mágico da ação
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)

25. O CAMINHO PARA A FORÇA E A BELEZA: *Tableau vivant* de um ginásio grego
(Da coleção do Dr. Kurt Pinthus)
26. TARTUFO: O maneirismo em grande estilo
27. METRÓPOLIS: A falsa aliança entre o trabalho e o capital
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
28. METRÓPOLIS: Desespero ornamental
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
29. A RUA SEM ALEGRIA: Asta Nielsen num dos papéis em que rejeita as convenções sociais através de seu abundante amor
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
30. DER KAMPF DER TERTIA: Um dos inúmeros filmes de jovens expressando saudade da adolescência
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
31. A RUA SEM ALEGRIA: O horror da vida real
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
32. A RUA SEM ALEGRIA: Realismo, não simbolismo
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
33. SEGREDOS DE UMA ALMA: Sonhos externados através da imagem
34. O AMOR DE JEANNE NEY: A orgia da soldadesca antibolchevique — uma cena extraída da vida real
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
35. O AMOR DE JEANNE NEY: O espelho quebrado, uma testemunha silenciosa, fala de *glamour* e destruição
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
36. O AMOR DE JEANNE NEY: Configurações casuais da vida
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
37. BERLIM, SINFONIA DE UMA METRÓPOLE: Padrões de movimento
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
38. BERLIM, SINFONIA DE UMA METRÓPOLE: O que outrora denotava caos agora é apenas parte da história — um fato entre fatos
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
39. BERLIM, SINFONIA DE UMA METRÓPOLE: Um primeiro plano do esgoto ilustra a aspereza da vida mecanizada
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)

40. ACIDENTE: O uso de espelhos que distorcem as imagens ajuda a se desafiarem convenções arraigadas
(Da coleção de Charles L. Turner)
41. O CAMINHO DO PARAÍSO: Um sonho divertido feito com elementos da vida cotidiana
42. CANÇÃO DE VIDA: Uma cena simbólica que glorifica a vitalidade
(Da coleção de Herman G. Weinberg)
43. O HOMEM SEM NOME: Os pesadelos da máquina burocrática
44. O VENCEDOR: Hans Albers, a personificação dos sonhos populares
45. O ANJO AZUL: Jannings como o professor ridicularizado por seus alunos
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
46. O ANJO AZUL: Marlene Dietrich como Lola Lola — pernas provocantes e uma frieza total
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
47. M — O VAMPIRO DE DUSSELDORF: Os gritos da mãe de Elsie enchem o vazio do vão da escadaria
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
48. M — O VAMPIRO DE DUSSELDORF: As facas refletidas em torno do rosto de Lorre o definem como um prisioneiro de seus desejos diabólicos
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
49. M — O VAMPIRO DE DUSSELDORF: O grupo de criminosos, mendigos e mulheres da rua assistem ao julgamento do infanticida
50. TERRÍVEL ARMADA: O ladrão, o inverso do *Flautista de Hamlyn,* perseguido pelas crianças numa radiante manhã de sol
51. SENHORITAS EM UNIFORME: A diretora — a versão feminina de Frederico, o Grande
(Da coleção de Theodore Huff)
52. SENHORITAS EM UNIFORME: Para preparar o espectador para esta cena, a escadaria é mostrada ao longo de todo o filme
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
53. NADA DE NOVO NO FRONT OCIDENTAL: Hospital de campo repleto de gemidos e gritos de agonia
(Da coleção de Herman G. Weinberg)

54. A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS: Janelas de vidro transformam o café cheio e enfumaçado num confuso labirinto
(De Paul Rotha, *Celluloid,* Longmans, Green & Co. Inc., 1933)
55. TRAGÉDIA NA MINA: Os mineiros alemães prestes a removerem a cerca de ferro colocada desde Versalhes
(Da coleção de Herman G. Weinberg)
56. TRAGÉDIA NA MINA: Mineiros alemães no banho — o espectador penetra em um dos segredos da vida cotidiana
(De William Hunger, *Scrutiny of Cinema,* Wishart & Co., 1932)
57. BARRIGAS FRIAS: Jovens atletas no festival de esportes comunista, que glorifica a vida coletiva
58. OITO GAROTAS NUM BARCO: Este filme retrata a afinidade entre o Movimento da Juventude, anterior ao nazismo, e o espírito nazista
59. AVALANCHE: A ênfase dada ao conglomerado de nuvens indica a suprema fusão do culto à montanha com o culto a Hitler
60. O TRIUNFO DA VONTADE: A ênfase dada ao conglomerado de nuvens indica a suprema fusão do culto à montanha com o culto a Hitler
(Da Filmoteca do Museu de Arte Moderna)
61. O REBELDE: Um hitlerista superficialmente mascarado
62. A LUZ AZUL: Junta, uma encarnação de poderes elementares
(Da coleção de Herman G. Weinberg)
63. O SALMO DE LEUTHEN: O velho rei
64. HERÓIS DO MAR: O cheiro da guerra real

Introdução

I

Quando, a partir de 1920, os filmes alemães começaram a romper o boicote estabelecido pelos Aliados contra o ex-inimigo, chocaram os espectadores de Nova York, Londres e Paris, deixando-os tão perplexos quanto fascinados.[1] Arquétipo de todos os futuros filmes do pós-guerra, *Das Cabinet der Dr. Caligari* (*O Gabinete do Dr. Caligari*) provocou discussões apaixonadas. Enquanto um crítico o definiu como "a primeira tentativa significativa de expressão de um pensamento criativo no cinema",[2] outro afirmou: "Tem o cheiro de comida estragada. Deixa um gosto amargo na boca".[3] Ao expor a alma alemã, os filmes do pós-guerra pareciam querer torná-la ainda mais misteriosa. Macabro, sinistro, mórbido: estes eram os adjetivos favoritos usados para descrevê-los.

Com o passar do tempo, o cinema alemão mudou os temas e os estilos de representação. Mas, apesar de todas as mudanças, preservou alguns traços típicos do seu extraordinário início — mesmo depois de 1924, um ano considerado o início de um longo período de declínio. Os críticos norte-americanos e europeus foram unânimes na avaliação destes traços. O que eles mais admiram é o talento com que, desde a época de *Caligari*, os diretores de cinema alemães construíram toda a atmosfera visual: sua franca preferência por cenários impressionantes, sua virtuosidade no desenvolvimento da ação através da iluminação apropriada. Os críticos também apreciam o papel importante desempenhado pela câmera nos

filmes alemães, os primeiros a deixá-la completamente móvel. Além disto, não há especialista que não mencione o fator operativo organizacional destes filmes — uma disciplina coletiva que revela a unidade da narrativa e a perfeita integração de luzes, cenários e atores.[4] Graças a tais valores singulares, o filme alemão exerceu influência mundial, principalmente depois da evolução dos recursos de estúdio e de câmera, utilizados em *Der Letzte Mann* (*A Última Gargalhada,* 1924) e em *Variété* (*Variedades,* 1925). "Foi o trabalho de câmera alemão (no completo sentido deste termo) o que impressionou mais profundamente Hollywood."[5] Em uma manifestação característica de respeito, Hollywood contratou todos os diretores, atores e técnicos alemães em que conseguiu colocar as mãos. A França também se mostrou suscetível ao estilo cinematográfico da outra margem do Reno. E os filmes clássicos russos se beneficiaram da técnica alemã de iluminação.[6]

Admiração e imitação, no entanto, não se baseiam necessariamente em compreensão intrínseca. Muito se tem escrito sobre o cinema alemão, numa contínua tentativa de analisarem suas excepcionais qualidades e, se possível, resolverem os inquietantes problemas estreitamente ligados a sua existência. Mas essa literatura, essencialmente estética, trata dos filmes como se fossem estruturas autônomas. Por exemplo, a pergunta sobre por que foi primeiramente na Alemanha que a câmara alcançou a completa mobilidade nem sequer foi formulada. Tampouco a evolução do cinema alemão foi compreendida. Paul Rotha, que, com os colaboradores da revista de cinema inglesa *Close Up,* logo reconheceu os méritos artísticos dos filmes alemães, limita-se a um mero esquema cronológico. "Ao pesquisar o cinema alemão do fim da guerra até o aparecimento dos filmes falados norte-americanos", diz ele, "pode-se, grosso modo. dividir a produção em três grupos. Primeiro, a comédia de costumes; segundo, o grande período intermediário dos filmes de arte produzidos em estúdios, terceiro, o declínio do filme alemão de modo a se equiparar à produção norte-americana do 'filme-sentido' (*'picture-sense'*)".[7] Por que esses três grupos de filmes deviam obedecer a essa seqüência, Rotha não tenta explicar. Tais avaliações externas são a regra. Elas levam diretamente a equívocos perigosos. Atribuindo o declínio após 1924 ao êxodo de importantes personalidades do cinema alemão e à interferência norte-americana na indústria cinematográfica alemã, muitos autores qualificam os filmes alemães da época de "americanizados" ou de "produtos internacionalizados".[8] Veremos que estes supostos filmes "americanizados" foram de fato expressões verdadeiras da vida alemã de seu tempo. E, em geral, veremos que só se pode compreender totalmente a técnica, o conteúdo da história e a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os com o padrão psicológico vigente nesta nação.

II

Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, por duas razões:

Primeiro, os filmes nunca são produto de um indivíduo. O diretor de cinema soviético Pudovkin salienta o caráter coletivo da produção cinematográfica ao identificá-la com uma produção industrial: "O gerente técnico nada consegue sem capatazes e trabalhadores e o esforço coletivo deles não dará bons resultados se cada colaborador limitar-se apenas ao desempenho mecânico de sua função. O trabalho de equipe é o que torna cada tarefa, mesmo a mais insignificante, uma parte do trabalho vivo, vinculando-o organicamente à tarefa geral."[9] Importantes diretores alemães compartilhavam deste ponto de vista e trabalhavam de acordo com ele. Observando as filmagens de uma película dirigida por G. W. Pabst nos estúdios franceses de Joinville, notei que ele seguia imediatamente as sugestões de seus técnicos com relação a detalhes dos cenários e da distribuição da luz. Pabst contou-me que considerava contribuições deste tipo inestimáveis. Já que qualquer unidade de produção cinematográfica engloba uma mistura de interesses e inclinações heterogêneas, o trabalho de equipe nesse campo tende a excluir o tratamento arbitrário do material de cinema, suprimindo peculiaridades individuais em favor de traços comuns a muitas pessoas.[10]

Em segundo lugar, os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas. Filmes populares — ou, para sermos mais precisos, temas de filmes populares — são supostamente feitos para satisfazerem os desejos das massas. De vez em quando afirma-se que Hollywood consegue vender filmes que não dão às massas o que elas realmente querem. Segundo esta opinião, os filmes de Hollywood, mais freqüentemente do que se supõe, ridicularizam e iludem

o público, que é persuadido a aceitá-los devido a sua própria passividade e a uma publicidade avassaladora. No entanto, a influência distorcida do entretenimento de massa de Hollywood não deve ser superestimada. O manipulador depende das qualidades inerentes a seu material; mesmo os filmes de guerra oficiais nazistas, produtos de propaganda como eram, espelharam algumas características nacionais que não poderiam ser fabricadas.[11] O que é verdade para eles se aplica com muito mais razão aos filmes de uma sociedade competitiva. Hollywood não pode se dar ao luxo de ignorar a espontaneidade do público. O descontentamento geral se manifesta através das bilheterias e a indústria do cinema, vitalmente interessada no lucro, é levada a se ajustar, o mais possível, às mudanças do clima mental.[12] Em resumo, o espectador norte-americano recebe o que Hollywood quer que ele receba; mas, a longo prazo, os desejos do público determinam a natureza dos filmes de Hollywood.[13]

III

O que os filmes refletem não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos — essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência. É claro que revistas populares e programas de rádio, *best-sellers,* anúncios, modismos na linguagem e outros produtos sedimentares da vida cultural de um povo também fornecem informações valiosas sobre atitudes predominantes, tendências internas difundidas. Mas o cinema excede a todas essas outras mídias.

Graças às diversas atividades da câmera, aos cortes e aos muitos recursos especiais, os filmes são capazes e, por isso, obrigados a esquadrinhar todo o mundo visível. Esse esforço resulta no que Erwin Panofsky, numa conferência memorável, definiu como "dinamização do espaço": "Numa sala de cinema... o espectador tem um assento fixo, mas apenas fisicamente... Esteticamente ele está em constante movimento, a partir do momento em que seu olho se identifica com as lentes da câmera, que mudam permanentemente em distância e direção. E o espaço apresentado ao espectador é tão móvel quanto o próprio espectador. Não apenas corpos sólidos se

movimentam no espaço, mas o próprio espaço se move, mudando, virando, se dissolvendo e se recristalizando..."[14]

Ao longo de suas conquistas espaciais, os filmes de ficção e os documentários apreendem do mesmo modo inumeráveis componentes do mundo que espelham: grandes movimentações de configurações casuais de corpos humanos e objetos inanimados, e uma infindável sucessão de fenômenos discretos. Aliás, o cinema se mostra particularmente preocupado com o discreto, o normalmente negligenciado. Precedendo todos os outros recursos cinematográficos, os primeiros planos apareceram logo no início do cinema e continuaram a ser usados ao longo de sua história. "Quando comecei a dirigir filmes", disse Erich von Stroheim a um jornalista, "trabalhava dia e noite, sem comer, algumas vezes sem dormir, para ter cada detalhe perfeito, até as descrições de como as expressões faciais deveriam mudar."[15] Os filmes parecem preencher uma missão inata de desentocar minúcias.

A vida interior se manifesta em vários elementos e conglomerados da vida exterior, especialmente naquelas informações superficiais quase imperceptíveis que formam uma parte essencial da linguagem do cinema. Ao gravar o mundo visível — não importa se a realidade vigente ou um universo imaginário —, os filmes proporcionam a chave de processos mentais ocultos. Pesquisando a era do cinema mudo, Horace M. Kallen aponta a esclarecedora função dos primeiros planos: "Ações superficiais, tais como a movimentação casual dos dedos, o abrir ou o apertar da mão, o deixar cair um lenço, o mexer com alguns objetos aparentemente irrelevantes, o tropeçar, o cair, o procurar e não achar, e coisas parecidas, tornaram-se hieróglifos visíveis da dinâmica despercebida das relações humanas..."[16] Os filmes são particularmente abrangentes porque seus "hieróglifos visíveis" suplementam o testemunho de suas estórias peculiares. E, permeando ambos, as estórias e as imagens, a "dinâmica despercebida das relações humanas" são mais ou menos características da vida interior da nação da qual os filmes emergem.

O fato de os filmes particularmente sugestivos dos desejos das massas coincidirem com enormes sucessos de bilheteria poderia parecer óbvio. Mas um sucesso pode atender a apenas uma das inúmeras exigências coexistentes, e não necessariamente a alguma muito específica. Em seu trabalho sobre os métodos de seleção de filmes a serem preservados pela Biblioteca do Congresso, Barbara Deming discute

esta questão: "Mesmo que fosse possível descobrirem-se... quais foram os filmes mais populares, poderia acontecer que, ao se dar prioridade à sua preservação, se estivesse preservando o mesmo sonho várias vezes... e se perdessem outros sonhos que não apareceram nos filmes mais populares, mas que apareceram repetidas vezes em um grande número de filmes menos populares."[17] O que conta não é tanto a popularidade dos filmes estatisticamente mensurada, mas a popularidade de seus temas pictóricos e narrativos. A persistente reiteração destes temas marca-os como projeções externas de desejos internos. E eles obviamente têm muito mais peso quando ocorrem tanto em filmes populares quanto em não-populares, em filmes classe B ou em superproduções. Esta história do cinema alemão é uma história dos temas que permeiam filmes de todos os níveis.

IV

Falar-se da mentalidade peculiar de uma nação de modo algum implica o conceito de um caráter nacional fixo. Nosso interesse aqui reside exclusivamente em tais dispositivos coletivos ou tendências que prevalecem em uma nação num certo estágio de seu desenvolvimento. Que temores e esperanças varreram a Alemanha imediatamente após a Primeira Guerra Mundial? Perguntas deste tipo são legítimas por causa de seu alcance limitado; incidentalmente, elas são as únicas que podem ser respondidas por uma análise dos filmes da época. Em outras palavras, este livro não se preocupa em estabelecer padrões de caráter nacional supostamente elevados acima da história, mas, sim, com o padrão psicológico de um povo numa determinada época. Não faltam estudos abrangendo a história política, social, econômica e cultural das grandes nações. Meu propósito é contribuir com uma história psicológica.

É sempre possível que alguns temas do cinema sejam relevantes apenas para uma parte da nação, mas o cuidado na avaliação não deve nos predispor contra a existência de tendências que influem sobre a nação como um todo. Elas são as menos questionáveis como tradições comuns e o permanente inter-relacionamento

entre diferentes extratos da população exerce uma influência unificadora no âmago da vida coletiva. Na Alemanha pré-nazista, as propensões da classe média penetravam em todas as camadas; competiam com as aspirações políticas da esquerda e também preenchiam o vazio da mente da classe alta. Isto explica o apelo de âmbito nacional do cinema alemão — um cinema firmemente enraizado na mentalidade da classe média. De 1930 a 1933, o ator Hans Alberts desempenhou o papel de herói de filmes em que típicos sonhos burgueses se realizavam plenamente; suas proezas agradavam aos trabalhadores e, em *Mädchen in Uniform* (*Senhoritas em Uniforme*), vemos sua fotografia ser venerada pelas filhas das famílias aristocráticas.

De acordo com a abordagem científica, na cadeia de motivações as características nacionais são efeitos, e não causas — efeitos de ambientes naturais, experiências históricas, condições econômicas e sociais. E já que todos somos seres humanos, é de se esperar que fatores externos semelhantes provoquem reações psicológicas análogas em toda parte. A paralisia das mentes, fato que se generalizou por toda a Alemanha entre 1924 e 1929, não era de modo algum especificamente alemã. Seria fácil mostrar-se que, sob a influência de circunstâncias análogas, uma paralisia coletiva semelhante ocorre — e ocorreu — também em outros países.[18] No entanto, o fato de as atitudes mentais de um povo dependerem de fatores externos não justifica a freqüente negligência com relação a estas atitudes. Efeitos podem, em qualquer época, se tornar causas espontâneas. Apesar de seu caráter derivado, tendências psicológicas freqüentemente adquirem vida independente e, em vez de mudarem automaticamente de acordo com as circunstâncias, se tornam molas essenciais da evolução histórica. Ao longo de sua história, toda nação desenvolve dispositivos que sobrevivem a suas causas primárias e passam por metamorfose própria. Eles não podem ser simplesmente inferidos dos fatores externos vigentes, mas, reciprocamente, ajudam a determinar reações a estes fatores. Somos todos seres humanos, mesmo se algumas vezes de características distintas. Estes dispositivos coletivos ganham impulso em casos de mudança política radical. A dissolução de sistemas políticos resulta na decomposição de sistemas psicológicos e, no tumulto subseqüente, atitudes internas tradicionais, agora liberadas, são impelidas a se tornarem manifestas, sejam elas combatidas ou apoiadas.

V

O fato de a maioria dos historiadores negligenciarem o fator psicológico é demonstrado por supreendentes lacunas em nosso conhecimento sobre a história alemã desde a Primeira Guerra Mundial até o triunfo final de Hitler — o período abrangido neste livro. E, contudo, as dimensões do acontecimento, do ambiente e da ideologia foram amplamente investigadas. Sabe-se que a "Revolução" alemã de novembro de 1918 não chegou a revolucionar a Alemanha; que o então onipotente Partido Social Democrata se provou onipotente apenas para esmagar as forças revolucionárias, mas foi incapaz de liquidar o exército, a burocracia, os grandes proprietários rurais e as classes abastadas; que estes poderes tradicionais na realidade continuaram a governar a República de Weimar, que entrou em declínio depois de 1919. Sabe-se também quão duramente a jovem República foi pressionada pelas conseqüências políticas da derrota e pelas artimanhas dos principais industriais e financistas alemães, que alimentavam desenfreadamente a inflação, o que empobreceu a velha classe média. Finalmente, sabe-se que após os cinco anos do Plano Dawes — aquela abençoada era de empréstimos externos tão vantajosos para as grandes empresas — a crise econômica mundial dissolveu a miragem da estabilidade, destruiu o que ainda restava da experiência e da democracia da classe média, e completou o desespero geral ao adicionar o desemprego em massa. Foi nas ruínas do "sistema", que nunca havia sido uma verdadeira estrutura, que o espírito nazista floresceu.[19]

Mas esses fatores econômicos, sociais e políticos não são suficientes para explicar o tremendo impacto do hitlerismo e a inércia crônica de seus opositores. Significativamente, muitos analistas alemães se recusaram até o último momento a levar Hitler a sério, e mesmo após sua ascensão ao poder consideraram o novo regime uma aventura transitória. Tais opiniões indicam que havia pelo menos alguma coisa inexplicável na situação interna do país, alguma coisa que, no campo normal de visão, não se podia inferir das circunstâncias.

Apenas umas poucas análises da República de Weimar dão uma indicação dos mecanismos psicológicos existentes por trás da fraqueza inerente aos socialdemocratas, da conduta inadequada dos comunistas e das estranhas reações das massas alemãs.[20] Franz Neumann é forçado a explicar o fracasso dos comunistas em parte como conseqüência de "sua incapacidade de avaliar corretamente os fatores psicológicos e as tendências sociológicas que se operaram entre os trabalhadores alemães..." Depois ele concorda com a tese do poder político limitado do Reichstag, ao fazer a reveladora observação: "A democracia poderia ter sobrevivido, apesar de tudo — mas apenas se o sistema de valores democráticos estivesse firmemente enraizado na sociedade..."[21] Erich Fromm amplia o raciocínio ao argumentar que as tendências psicológicas dos trabalhadores alemães neutralizaram suas doutrinas políticas, o que precipitou o colapso dos partidos socialistas e dos sindicatos.[22]

O comportamento de um amplo estrato da classe média também parecia ser determinado por compulsões avassaladoras. Num estudo publicado em 1930 salientei as proclamadas pretensões a "colarinhos brancos" da massa de empregados alemães, cujo *status* econômico e social na realidade se aproximava daquele dos operários, ou a ele era até inferior.[23] Apesar de essa camada da baixa classe média não poder mais aspirar à segurança burguesa, ela desprezou todas as doutrinas e ideais mais em harmonia com sua condição, mantendo atitudes que haviam perdido qualquer base na realidade. A conseqüência foi o desamparo mental: eles persistiram numa espécie de vácuo que posteriormente contribuiu para sua obstinação psicológica. A conduta da própria pequena burguesia foi particularmente impressionante. Pequenos comerciantes, homens de negócios e artesãos estavam tão cheios de ressentimentos que recuaram, ajustando-se. Em vez de perceberem que poderia ser de seu interesse prático ficar ao lado da democracia, preferiram, como os empregados, ouvir as promessas nazistas. Preferiram se render a eles baseados em fixações emocionais, ao invés de enfrentarem os fatos.

Assim, por trás da história explícita das mudanças econômicas, exigências sociais e maquinações políticas, existe uma história secreta envolvendo os dispositivos internos do povo alemão. A revelação destes dispositivos através do cinema alemão pode ajudar a compreender a ascensão e a ascendência de Hitler.

NOTAS

[1] O filme de costumes históricos de Lubitsch, *Madame Du Barry* — a primeira produção alemã exibida nos Estados Unidos —, foi mostrado em Nova York, em 1920. Em abril de 1921, seguiu-lhe a apresentação, em Nova York, de *O Gabinete do Dr. Caligari*.
[2] Rotha, *Film Till Now*, p. 178.
[3] Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, p. 37.
[4] Rotha, *Film Till Now*, pp. 177–78; Barry, *Program Notes*, Série I, programa 4 e Série III, programa 2; Potamkin, "Kino and Licht-spiel", *Close Up*, nov. 1929, p. 388; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, pp. 139–40.
[5] Barry, *Program Notes*, série I, programa 4.
[6] Jahier, "42 Ans de Cinéma", *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 86.
[7] Rotha, *Film Till Now*, p. 177. Deve-se ressaltar que Rotha expressa os pontos de vista então vigentes sobre o cinema alemão entre os críticos cinematográficos franceses e ingleses, apesar de seu livro ser mais vigoroso e perceptivo do que aqueles que o precederam.
[8] Bardèche e Brasillach, *History of Motion Pictures*, p. 258 ss.; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, pp. 161–62; Rotha, *Film Till Now*, pp. 176–77; Jeanne, "Le Cinéma Allemand", *L'Art Cinématographique*, VIII, 42 ss.; etc.
[9] Pudovkin, *Film Technique*, p. 136.
[10] Balász, *Der Geist des Films*, pp. 187–88.
[11] Ver a análise desses filmes no Apêndice.
[12] Cf. Farrell, "Will the Commercialization of Publishing Destroy Good Writing?", *New Directions*, 9, 1946, p. 26.
[13] Na Alemanha pré-Hitler, a indústria do cinema era menos concentrada do que nos Estados Unidos. A UFA era preponderante sem ser onipotente, e companhias menores trabalhavam ao lado das maiores. Isto levou a uma diversidade de produtos, o que intensificou a função reflexiva do cinema alemão.
[14] Panofsky, "Style and Medium in the Moving Pictures", *transição*, 1937, pp. 124–25.
[15] Lewis, "Erich von Stroheim...", *New York Times*, 22 de junho, 1941.
[16] Kallen, *Art and Freedom*, II, 809.
[17] Deming, "The Library of Congress Film Project: Exposition of a Method", *Library of Congress Quarterly*, 1944, p. 20.
[18] De fato, tais similaridades nunca ultrapassam semelhanças superficiais. Circunstâncias externas não são estritamente idênticas em parte alguma e, seja qual for a tendência psicológica que encerrem, ela se concretiza em um contexto de outras tendências que disfarçam seu significado.
[19] Cf. Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik;* Schwarzschild, *World in Trance;* etc.
[20] Sobressai entre essas análises Horkheimer, org., *Studien über Autorität und Familie;* ver especialmente Horkheimer, "Theoretische Entwürfe über Autorität und Familie", pp. 3–76.
[21] Neumann, *Behemoth*, pp. 18–19, 25.
[22] Fromm, *Escape from Freedom*, p. 281.
[23] Cf. Kracauer, *Die Angestellten*.

O Período Arcaico

(1895-1918)

Guerra e paz

Foi após a Primeira Guerra Mundial que o cinema alemão realmente nasceu. Sua história até esta época foi pré-história, um período arcaico insignificante em si mesmo. No entanto, não deve ser negligenciado. Durante este período — principalmente durante a guerra — algumas condições materializaram o que contribuiu para o extraordinário poder do cinema alemão após 1918.

Teoricamente o cinema alemão começou em 1895 quando, quase dois meses antes da primeira exibição pública de Lumière, os irmãos Skladanovsky mostraram seu "Bioscópio" no Wintergarten de Berlim — pedaços de cenas filmadas e projetadas com equipamentos que eles haviam fabricado.[1] Mas este início teve poucas conseqüências, pois até 1910 a Alemanha não tinha, virtualmente, uma indústria cinematográfica própria. Filmes de origem francesa, italiana e norte-americana — entre eles os de Méliès — procuravam atrair os espectadores dos primeiros cinemas ambulantes (*Wanderkinos*), que deram origem aos *nickelodeons* (*Ladenkinos*),* após 1900, e depois às telas dos primitivos cinemas propriamente ditos, que vagarosamente começaram a evoluir.[2] Uma fita de celulóide de 1902, *La Noblesse du Mendiant* (*A Nobreza do Mendigo*), mostra um orgulhoso mendigo parisiense que, depois de salvar uma dama, recusa desdenhosamente o dinheiro que ela lhe oferece porque antes ela o havia confundido com um ladrão.[3] Estes filmes, de alto valor moral,

* *Nickelodeons* eram as primitivas salas de cinema que proporcionavam entretenimento por ingresso ao preço de cinco centavos de dólar. (N. da T.)

competiam com películas pornográficas que, é óbvio, nunca cumpriam suas excitantes promessas. Entre 1906 e 1908, aumentou a duração dos filmes e os narradores deram lugar às legendas. Graças a tais desenvolvimentos, estes anos foram marcados pela abertura de muitas salas de exibição novas e pelo surgimento dos distribuidores alemães.[4]

Personagem destacada dentre os poucos produtores alemães do período foi Oskar Messter, que não fez nenhum esforço, em sua autobiografia, para diminuir qualquer de seus méritos.[5] Messter começou trabalhando num modesto estúdio na Friedrichstrasse de Berlim, mais tarde a sede de numerosos produtores de baixo nível e questionável ética comercial. Ele tinha a ânsia, como pioneiro, de experimentar, de tentar usar qualquer inovação. Numa época em que os planos ainda eram pouco comuns, uma de suas primeiras comédias intercalava com longas cenas de várias ciclistas um primeiro plano do movimento de suas pernas — um procedimento que antecipava um dos recursos favoritos da câmara alemã.[6] Messter também promoveu a moda de "filmes sonoros". Originário da França e dos Estados Unidos, este tipo de filme floresceu na Alemanha por volta de 1908-1909. Um tenor vestido a caráter e em pé diante de uma tela pintada fingia cantar, sincronizando os movimentos de sua boca com um gramofone escondido. Além de árias de ópera, canções folclóricas e paródias musicais, podia-se ouvir Otto Reutter, o incomparável artista de cabaré, cujas canções refletiam amarga e irônica crítica à vida. Filmes sonoros deste tipo já haviam sido exibidos durante a Feira Mundial de Paris de 1900, mas se revelaram muito caros e complicados para sobreviverem.[7] O interesse particular que despertaram na Alemanha sem dúvida resultou da tradicional preocupação alemã com todas as formas de expressão musical.

Durante todo aquele período, o cinema teve as características de um moleque de rua; era uma criatura sem educação correndo selvagemente pelo mais baixo estrato da sociedade. Muitas pessoas seduzidas pelo cinema nunca antes haviam assistido a espetáculos artísticos; outras foram atraídas do palco para a tela. Por volta de 1910, o teatro da cidade provincial de Hildesheim anunciou ter perdido cinqüenta por cento do público que anteriormente freqüentava os lugares mais baratos. Espetáculos de variedades e circos reclamaram de perdas semelhantes.[8] Uma atração para jovens trabalhadores, vendedoras, desempregados, ociosos e párias sociais, as salas de cinema tinham má reputação. Elas proporcionavam um teto para o pobre, um refúgio para os namorados. Eventualmente, um intelectual louco entraria em uma.

Na França, a falta de vínculos culturais e de preconceitos intelectuais com relação ao cinema tornou possível a artistas como Georges Méliès ou Émile Cohl prosperarem, mas na Alemanha não parece ter vingado o sentido do cinema. Porém, após 1910, em resposta a um movimento que começara na França, aquela independência desapareceu. A 17 de novembro de 1908, a recém-criada companhia cinematográfica francesa Film d'Art lançou *L'Assassinat de Duc de Guise* (*O Assassinato do Duque de Guise*),* uma ambiciosa produção interpretada por membros da Comédie Française e acompanhada de uma partitura musical de Saint-Saëns.[9] Este foi o primeiro de inúmeros filmes confundidos com obras de arte que, estimulando potencialidades cinematográficas, imitavam o palco e adaptavam produções literárias de sucesso. A Itália seguiu o exemplo francês e o cinema norte-americano favoreceu temporariamente atores famosos de peças consagradas.

O mesmo ocorreu na Alemanha. A elite dos diretores, atores e escritores teatrais começou a mostrar interesse pelo cinema depois de terem-no desprezado como uma mídia inferior. Sua mudança de opinião deve ser debitada, em parte, ao zelo missionário de Paul Davidson, o grande promotor dos primeiros filmes alemães, que, explorando o fascínio pela nova atriz de cinema dinamarquesa Asta Nielsen, proclamou enfaticamente o futuro artístico do cinema. Ele liderou a Projektion-A. G. Union, que rapidamente se tornou proprietária de salas de cinema e começou a produzir filmes mesmo antes da guerra. Para impulsionar o cinema, Davidson fez contato com Max Reinhardt, o principal produtor teatral de Berlim, e, em 1911/1912, participou da fundação de uma espécie de corporação destinada a regular as relações entre os produtores cinematográficos e os dramaturgos.[10] Obviamente, a perspectiva de vantagens tangíveis muito fez para amenizar a resistência de muitos que eram hostis ao cinema. Jovens atores dos palcos berlinenses não rejeitavam o dinheiro extra dos estúdios. Diretores teatrais, por sua vez, se bene-

* A data colocada ao lado da tradução do filme, entre parênteses, sempre se refere ao ano de lançamento deste. Os filmes não exibidos no Brasil e, portanto, sem título oficial em português, foram traduzidos literalmente. (N. da T.)

ficiavam ao reduzirem os salários desses atores; além do mais, eles perceberam, não sem satisfação, que os teatros poderiam atrair espectadores de cinema, ansiosos por adotarem ao vivo seus favoritos da tela.[11]

A admissão do cinema no campo das artes oficialmente sancionadas ocorreu junto com a evolução da indústria cinematográfica alemã. Durante os últimos quatros anos anteriores à guerra, grandes estúdios cinematográficos haviam sido construídos em Tempelhof e Neubabelsberg, nas proximidades de Berlim — estúdios cujas paredes removíveis tornavam possível a combinação de trabalho interno e externo, preferido na época.[12] Tudo parecia claro e promissor. O próprio Max Reinhardt engajou-se na direção de filmes. Hugo von Hofmannsthal estava escrevendo uma "peça fantástica", *Das Fremde Mädchen* (*A Garota Estranha,* 1913), um dos primeiros filmes fantásticos que logo se tornariam uma instituição alemã. Da comédia *Liebelei,* de Arthur Schnitzler, à ultrapassada novela de classe média *Eva,* de Richard Voss, poucas obras importantes foram negligenciadas pela tela.

Mas esta vinculação do cinema à dramaturgia teatral provou ser, como era de se esperar, uma asneira. Tradicionalmente ligado aos caminhos do teatro, o pessoal dos palcos era incapaz de perceber diferentes leis da nova mídia. Seu comportamento em relação ao cinema era de condescendência. Ela foi bem recebida por um meio de se salientar a arte do ator e, em conseqüência, uma maravilhosa oportunidade de se popularizarem produções teatrais. O que a tela significava era, simplesmente, o palco novamente. No verão de 1910, a pantomima *Sumurun* de Reinhardt foi transformada num filme que aborreceu os espectadores e desperdiçou dois mil metros de fita com a exata reprodução da montagem teatral original.

Os chamados reformadores do cinema (*Kinoreformbewegung*), que englobavam associações de professores, sociedades católicas e todos os tipos de *Vereine* na busca de objetivos culturais, exerceram uma influência análoga. A partir de 1912, estes grupos de pressão justificaram sua existência ao oporem-se à imoralidade dos filmes e os denunciarem como fontes de corrupção da juventude. A semelhança com as ligas puritanas norte-americanas é clara. Porém, o movimento alemão diferiu de outros estrangeiros, porque provocou situações cômicas devido ao descuido com que a maioria dos filmes tratavam obras-primas literárias.[13] Aconteceu de, em 1910, o filme *Don Carlos* suprimir dois dos principais personagens do drama de

Schiller. Para os reformadores do cinema, isto era um crime. Porque qualquer filme "literário" tinha apenas um dever: prescrever a total integridade de seu modelo. Teria sido pelo bem da arte que estes porta-vozes da classe média culta defenderam Schiller tão ardentemente? Ao contrário, a literatura clássica adquiriu uma inspiradora autoridade intimidadora e, ao defendê-la, os reformadores se submeteram ao verdadeiro desejo alemão de servir aos poderes estabelecidos. Fustigando a indústria cinematográfica com suas exigências culturais, os reformadores sobreviveram à guerra e continuaram a estigmatizar o que consideravam lixo no cinema através de numerosos panfletos, invariavelmente impressos em termos metafísicos.

Afortunadamente, todos os esforços para que se enobrecesse o cinema, mergulhando-o na esfera do palco e da literatura, provocaram o ceticismo dos especialistas em cinema e se chocaram com a salutar indiferença das massas. A versão cinematográfica de *Sumurun* foi exprobrada por seus espectadores devido à completa falta de detalhes e de primeiros planos, oferecidos até pelos filmes médios. Desencorajado por tais reações, Ernst von Wolzogen, um poeta alemão, desistiu de contribuir em futuros roteiros com o argumento de que a multidão sempre favorece o banal. As pessoas preferiam, às elevadas adaptações cinematográficas, a produção corrente de filmes históricos e melodramas que tratavam de modo primitivo os temas populares. Da maioria dos filmes da época só restaram os títulos, e talvez uns poucos; mas pode-se presumir que eles, de alguma forma, pareciam exercícios de um estudante que ainda não aprendeu a se expressar com facilidade.

Em 1913, surgiu o filme policial, um gênero obviamente inspirado pelo *ciné-romans* francês, adotado nos Estados Unidos durante a guerra.[14] O primeiro ator-detetive alemão a ser serializado foi Ernst Reicher, criando o perspicaz Stuart Webbs, que, com seu chapéu pontudo e o inevitável cachimbo, tinha todas as marcas registradas de Sherlock Holmes. Como ele, gozava de uma enorme popularidade, e logo foi imitado por competidores que em vão tentaram superá-lo. Eles se chamavam "Joe Deebs" ou "Harry Higgs", tinham excelentes relações com a Scotland Yard, e agiam de acordo com seus nomes ingleses, parecendo exatamente cavalheiros sob medida.[15]

Deve-se notar que, enquanto os franceses e norte-americanos foram bem-sucedidos na criação de um sósia nacional do arquétipo

de Conan Doyle, os alemães sempre conceberam o grande detetive com um caráter inglês. Isto pode ser explicado pela dependência do detetive clássico à democracia liberal. Ele, o solitário investigador que faz a razão destruir a teia de aranha dos poderes irracionais e a decência triunfar sobre instintos obscuros, é o herói predestinado de um mundo civilizado que acredita nas bênçãos do Iluminismo e da liberdade individual. Não é por acaso que o detetive soberano está desaparecendo, hoje, tanto dos filmes quanto das novelas, dando lugar ao duro "investigador particular": as potencialidades do liberalismo parecem ter, temporariamente, se exaurido. Já que os alemães nunca desenvolveram um regime democrático, não estavam eles em condições de engendrar uma versão nativa de Sherlock Holmes. Suas profundas suscetibilidades com relação à vida fora do país os tornou capazes, no entanto, de apreciarem o adorável mito do detetive inglês.

Apesar da evolução da produção doméstica, os filmes estrangeiros continuaram a inundar as salas de cinema alemãs, que tinham aumentado consideravelmente de número desde 1912.[16] Um novo cinema, o *Lichtspiel*, de Leipzig, foi inaugurado com *Quo Vadis?* uma representação medieval italiana tratada pela crítica como se fosse peça teatral.[17] Ao final do período de pré-guerra, os filmes dinamarqueses obtiveram cada vez maior influência. Em grande parte devido a Asta Nielsen, eles agradavam aos espectadores alemães por focalizarem conflitos psicológicos desenvolvidos em ambientes naturais. O sucesso dos *westerns* norte-americanos foi particularmente avassalador. Broncho Bill e Tom Mix conquistaram a jovem geração alemã, que havia devorado, volume após volume, as novelas de Karl May — novelas baseadas num Faroeste imaginário e cheias de fabulosos acontecimentos envolvendo tribos de índios, carroções, comerciantes, caçadores, vagabundos e aventureiros. Para os adultos sérios e acomodados, o fascínio que este produto de segunda categoria exercia sobre meninos na pré-adolescência era inexplicável; mas a juventude derramaria lágrimas comovidas quando o majestoso chefe índio Winnetou, tendo se tornado um cristão, morria nos braços de seu amigo Old Shatterhand, o mocinho dos bandidos, e alemão, é claro. Devido a seu estilo simples e objetivos descomplicados, à sua ação característica e às proezas heróicas, os filmes de *cowboy* norte-americanos também atraíam muitos intelectuais alemães carentes de objetivo. Porque não eram mentalmente

instigantes, a intelectualidade deu as boas-vindas às simplificações dos *westerns*, à vida em que o herói só tem um caminho a seguir. Do mesmo medo, com a deflagração da guerra, numerosos estudantes se apresentaram entusiasticamente ao exército como voluntários. Eles foram levados não tanto por patriotismo, mas por seu apaixonado desejo de escapar da liberdade vã e entrar para uma vida sob pressão constrangedora. Eles queriam ser úteis.

Além dos *westerns*, pequenas comédias com Max Linder, Fatty e Tontolini eram moda naqueles anos. Todas as camadas de espectadores alemães davam alegres gargalhadas por eles provocadas. Os alemães gostavam daquele tipo de graça visual. O mais surpreendente, porém, é que eles próprios eram incapazes de produzir um comediante popular. Já em 1921, um escritor alemão afirmou claramente que os alemães eram fracos de idéias para filmes cômicos — um campo, segundo ele, que os franceses, e depois os norte-americanos, haviam aprendido a explorar com mestria. [18]

Esta estranha deficiência pode estar ligada ao caráter das velhas palhaçadas cinematográficas. Merecessem ou não o bastão do palhaço, elas invariavelmente expunham seu herói a todo tipo de armadilhas e perigos, de modo que ele dependia de um golpe de sorte após outro para escapar. Quando ele atravessava uma estrada de ferro, um trem se aproximava ameaçando pegá-lo, e apenas no último momento, quando o trem entrava num desvio até então invisível, sua vida seria poupada. O herói — um indivíduo doce, desamparado, que nunca faria mal a ninguém — vivia num mundo governado pela sorte. A comédia ajustou-se, assim, às condições específicas do cinema; porque, mais do que qualquer outra mídia, o filme é capaz de apontar as contingências da vida. Era um tipo de comédia verdadeiramente cinematográfica. Teria uma moral a divulgar? Ela ficava ao lado dos porquinhos contra o grande lobo mau ao tornar a sorte o aliado natural de seus heróis. E isto, incidentalmente, era confortador para o pobre. Porque se baseavam na sorte e num ingênuo desejo de felicidade, tais comédias se revelaram inacessíveis aos alemães, cuja ideologia tradicional tende a não acreditar na noção de sorte, favorecendo a noção de destino. Os alemães desenvolveram um humor nativo em que competem razão e ironia e em que não há lugar para figuras despreocupadas. O seu é um humor emocional que tenta reconciliar a humanidade com sua trágica condição e que tenta fazer com que não apenas se ria das excentricidades da vida, mas também se perceba, através desse riso, quão sinistra ela

é. Tais dispositivos eram, é claro, incompatíveis com as atitudes subjacentes aos desempenhos de um Buster Keaton ou um Harold Lloyd. Além disso, existe uma inter-relação íntima entre os hábitos intelectuais e os movimentos corporais. Os atores alemães devem ter percebido que, por causa de suas crenças, dificilmente teriam jeito para piadas e gestos semelhantes aos dos comediantes norte-americanos.

A guerra começou. Parte da juventude alemã e, também, a elite dos reformadores do cinema acreditavam firmemente que ela iria impregnar sua insípida vida de um novo e maravilhoso significado. O prefácio do livro de Hermann Häfker sobre o cinema e as classes cultas é ilustrador a este respeito. Datado de setembro de 1914, ele enaltece a guerra como um meio certo de se realizarem os nobres desígnios dos reformadores do cinema e, em seguida, derrama um daqueles belicosos ditirambos não pouco comuns na época. "Possa ela (a guerra) purificar nossa vida pública como uma tempestade faz com a atmosfera. Possa ela nos permitir que vivamos novamente e que nos tornemos ansiosos por arriscarmos nossas vidas em desafios como os exigidos neste momento. A paz havia se tornado insuportável."[19] Häfker e seus pares estavam num frenesi.

Para sermos precisos, a paz havia visto a indústria cinematográfica alemã presa numa crise. A produção doméstica era muito insignificante para competir com os filmes estrangeiros que enchiam as salas de cinema, que pareciam ter crescido com o único objetivo de absorverem o fluxo do exterior. Produções dos Pathé Frères e da Gaumont inundavam o mercado alemão. A dinamarquesa Nordisk chegou a quase arruinar a Projektion-A. G. Union de Davidson.[20]

Esta embaraçosa situação foi revertida pela guerra, que libertou abruptamente a indústria alemã do peso da competição estrangeira. Depois de as fronteiras terem sido fechadas, a Alemanha pertenceu aos produtores nacionais, que se viram diante da tarefa de satisfazer por sua própria conta toda a demanda interna. Esta era enorme. Além das salas de exibição regulares, numerosos cinemas militares, que proliferaram atrás das linhas de frente, solicitavam um suprimento permanente de filmes novos. Os realizadores cinematográficos se beneficiaram do fato de, pouco antes da guerra, enormes complexos de estúdios terem sido construídos. Ocorreu um *boom*, e novas companhias cinematográficas cresceram numa velocidade incrível. De acordo com uma pesquisa aparentemente confiável, o

número destas companhias cresceu de 28, em 1913, para 245, em 1919. As salas de exibição também floresceram e se tornaram cada vez mais luxuosas. Foi um período de grandes dividendos. A classe média começou a prestar um pouco de atenção ao cinema.[21]

Assim, ao cinema alemão foi oferecida uma chance única: ele se tornou autônomo; ele não mais precisava competir com produtos estrangeiros para manter seu valor de mercado. Poder-se-ia pensar que, sob tais auspiciosas circunstâncias, a Alemanha conseguiu criar um cinema próprio, de caráter verdadeiramente nacional. Outros países o fizeram. Durante os anos da guerra, D. W. Griffith, Chaplin e Cecil B. de Mille desenvolveram o cinema norte-americano, e a indústria sueca tomou forma.

Mas a evolução alemã não foi semelhante. De outubro de 1914 em diante, Messter substituiu os cine-jornais dos Pathé Frères, Gaumont e Éclair, de antes da guerra, por filmes semanais que mostravam diversos eventos da guerra com a ajuda de cenas documentais. Filmados nos países neutros, assim como internamente, estes boletins ilustrados eram complementados por filmes de propaganda feitos em estúdio, nos quais extras vestidos com uniformes britânicos se rendiam a valorosas tropas alemãs. O governo encorajou esforços deste tipo como uma forma de fazer as pessoas "agüentarem". Mais tarde, no curso da guerra, o Alto Comando ordenou que cinegrafistas selecionados participassem de ações militares. O objetivo era a obtenção de material pictórico impressionante, que também serviria como um registro histórico. Um filme, feito a partir de um submarino, mostrando em detalhes o afundamento de navios Aliados, obteve uma ampla divulgação.[22] Mas estas atividades não eram de modo algum peculiares aos alemães. Os franceses tinham praticamente as mesmas idéias sobre a utilidade de documentários de guerra, e os produziram com igual competência.[23]

No campo dos filmes de ficção, grande número de dramas patrióticos, melodramas, comédias e farsas se espalharam pelas telas — bobagens cheias até a borda de noivas de guerra, bandeiras esvoaçantes, oficiais, civis, sentimentos elevados e humor de caserna. Quando, em meados de 1915, se tornou óbvio que a alegre guerra de movimento havia se transformado numa guerra de posição de conseqüências incertas, os espectadores aparentemente se recusaram a continuar a engolir as balas patrióticas. Verificou-se uma acentuada mudança nos temas do entretenimento. Os muitos filmes que exploravam o patriotismo foram superados por filmes que se con-

centravam em assunto da época de paz. À medida que retomavam parte de seus interesses normais, as pessoas se ajustavam à guerra de posição.

Inúmeras comédias apareceram, levando para a tela populares comediantes de consagradas peças do teatro berlinense. Eles abandonaram figuras estereotipadas como o tenente prussiano ou a adolescente, e a maioria favoreceu a graça do sexo libertino. Ernst Lubitsch começou sua impressionante carreira nestas comédias superficiais. Descontente com papéis menores em clássicos dramas teatrais, o ator Reinhardt encontrou uma saída para seu ágil talento e ingenuidade no desempenho do papel cômico em farsas cinematográficas. Em uma delas, ele é um aprendiz judeu numa loja berlinense que, sempre na iminência de ser despedido, termina como genro do patrão. Logo sentiu prazer em dirigir ele mesmo tais comédias de um rolo. Apesar de, sob o nazismo, Kalbus ter denunciado Lubitsch por apresentar "uma ousadia totalmente estranha ao nosso verdadeiro ser", o espectador alemão contemporânea de modo algum ficou escandalizado, e muito pelo contrário se divertiu sinceramente com o ator e seus filmes.[24]

A guerra não provocou inovações vitais, nem engendrou tipos adicionais de filme, com a exceção, talvez, de um grupo de seriados baratos promovendo atores populares como Fern Andra e Erna Morena.[25] Os realizadores alemães continuaram a explorar minas abertas pelas atividades anteriores à guerra e, na melhor das hipóteses, acrescentaram novas variações a velhas canções. Ocasionalmente, um instinto certeiro criava uma história que mais tarde seria retomada várias vezes. As novelas ultrapassadas e as peças teatralmente efetivadas de Sudermann foram pela primeira vez traduzidas para a tela.[26] Elas reuniam suspense dramático, bons papéis e uma aparência burguesa, eram repletas de detalhes realísticos, e retratavam meticulosamente a melancólica paisagem do leste da Prússia — qualidades que as tornaram atrativas para os produtores cinematográficos nos anos seguintes.

Somente quase no fim da guerra ocorreram acontecimentos que levaram ao verdadeiro nascimento do cinema alemão: o fato de eles se provarem tão efetivos deveu-se ao seu desenvolvimento como um todo, mais do que a sua intervenção. Apesar de este desenvolvimento não ter tido forte impulso e resultados importantes, estabeleceu tradições que facilitaram a explosão final.

A contribuição decisiva dos anos da guerra e dos anteriores foi a preparação de uma geração de atores, cinegrafistas, diretores e técnicos para as tarefas do futuro. Alguns destes veteranos continuaram sob Hitler; entre eles Carl Froelich, um proeminente diretor alemão que não se importou em ocupar um posto chave na indústria cinematográfica nazista. Ele entrou num dos primeiros estúdios de Messter como eletricista, depois se tornou câmera e, já em 1911 ou 1912, começou a dirigir filmes.[27] Muitos outros ganharam prática fazendo filmes primitivos, que há muito estão no esquecimento. Eles aprenderam com seus próprios erros. Emil Jannings — ele também subseqüentemente proeminente na Alemanha nazista — escreve sobre sua estréia como ator de cinema durante a guerra: "Quando me vi pela primeira vez na tela, a impressão foi esmagadora. Eu realmente tinha uma aparência tão estúpida como aquela?"[28]

Jannings foi apenas um dos numerosos atores que fizeram seu treinamento básico durante o período arcaico. Todos eles mais tarde criariam uma espécie de companhia de repertório. Na realidade, o elenco de todo filme lançado na Alemanha incluiria membros desta "associação" que, mesmo adquirindo continuamente novos recrutas, mantinha sua velha guarda intacta. Enquanto Hollywood cultiva estrelas em vez de efeitos conjuntos, e o cinema russo freqüentemente usa figurantes, o cinema alemão se baseia num corpo permanente de atores — profissionais altamente disciplinados que se ajustam a todas as mudanças de estilo e forma.[29]

Encontrar atores familiares aos espectadores num passado que se tornou história é uma experiência estranha: o que antes foi nossa vida agora está guardado, e nós, de algum modo desconhecido, seguimos em frente. Não os antecessores de Werner Krauss ou Albert Bassermann, mas eles próprios, que passaram pela tela durante a Primeira Guerra Mundial — figuras irremediavelmente separadas do hoje. Uma de suas companheiras foi Henny Porten que — uma rara exceção — começou sua carreira no cinema sem qualquer experiência prévia no teatro. A partir de 1910, esta talentosa loura, muito elogiada como o tipo ideal de mulher alemã, se manteve no gosto do público, desempenhando com igual naturalidade papéis cômicos e trágicos, vulgares mulheres de fazendeiros e sensíveis damas.[30] Outra figura daqueles primeiros anos foi Harry Piel, conhecido como o Douglas Fairbanks alemão. Ele apareceu no meio da guerra como o herói de *Unter Heisser Sonne (Sob um Sol Quente)*, um filme em que ele obrigava vários leões (do zoológico Hagenbeck de Ham-

burgo) a obedecerem às suas ordens.[31] Desde o início, Piel parece ter sido fiel ao tipo que iria representar no futuro: o de um intrépido cavalheiro que se distingue ao derrotar hábeis criminosos e ao salvar moças inocentes. Quando aparecia em traje de noite, resumia o sonho da menina imatura por um cavalheiro perfeito, e o charme infantil que irradiava era tão doce e colorido quanto o pirulito que, nos parques de diversões europeus, são a delícia das crianças e de estetas *blasés*. Seus filmes eram no estilo preto-no-branco das novelas baratas, em vez de matizados em seus conflitos psicológicos; eles resolviam questões trágicas com finais felizes e, no todo, apresentavam uma variação alemã do *suspense* anglo-americano. Esta bobagem alegre e agradável ocupa um lugar isolado em meio à massa de sombrios produtos "artísticos".

A personalidade mais fascinante da era primitiva foi a atriz dinamarquesa Asta Nielsen. Em 1910, depois de anos de triunfo no palco, ela fez sua estréia na tela em *Afgrunden (Abismo)*, um filme da Nordisk de Copenhague dirigido por seu marido, Urban Gad. Este filme, que se distinguiu por sua duração, não comum à época, não deixou nenhum traço, a não ser um comentário entusiástico sobre a quantidade de película gasta para mostrar a atriz — um sinal de que ela realmente fora predestinada para o cinema. Convencido de que ela tinha futuro, Paul Davidson ofereceu a Asta Nielsen salários fabulosos e condições especiais de trabalho se ela concordasse em colocar seu talento à disposição de sua companhia cinematográfica, a Union. Ela concordou, foi morar em Berlim e, a partir de 1911, começou a aparecer em filmes que, durante a guerra, levaram tanto soldados franceses quanto alemães a terem sua fotografia em suas trincheiras. O que eles sentiam obscuramente, Guillaume Apollinaire o expressou numa torrente de palavras: "Ela é tudo! Ela é a visão do bêbado e o sonho do homem solitário. Ela ri como uma menina totalmente feliz, e seus olhos sabem de coisas tão carinhosas e tímidas que não se poderia falar deles", e daí por diante.

Esta artista excepcional enriqueceu o cinema alemão de diversas maneiras. Na época em que a maioria dos atores ainda se aferrava a artifícios do palco, Asta Nielsen desenvolveu um inato senso cinematográfico que só poderia inspirar seus parceiros. Seu conhecimento sobre como produzir um efeito psicológico definido através de um vestido escolhido adequadamente era tão profundo quanto sua compreensão do impacto cinematográfico dos detalhes. Diaz, seu

primeiro biógrafo, surpreendeu-se com a confusão de objetos fúteis empilhados em sua casa — uma coleção incluindo artigos do vestiário masculino semi-elegantes, instrumentos óticos, pequenas bengalas, chapéus distorcidos e lenços extravagantes. "Entro completamente em meu papel", contou-lhe. "E gosto de ter uma idéia tão precisa de meus personagens que procuro conhecer todos os seus detalhes, que consistem exatamente nessas muitas bagatelas. Tais bagatelas são mais reveladoras do que importunamente exageradas. Eu realmente construo meus personagens — e aqui você encontra os elementos mais decorativos, mais efetivos com que compor a fachada." O mundo do cinema alemão seria incompleto sem os personagens que Asta Nielsen criou durante a era do cinema mudo.[32]

NOTAS

1 Olimsky, *Filmwirtschaft*, p. 20; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 11.
2 Olimsky, *Filmwirtschaft*, p. 14; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 12.
3 Mostrado por Hans Richter numa conferência em Nova York, 25 de maio de 1943.
4 Messter, *Mein Weg*, p. 98; Boehmer e Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, pp. 4-5.
5 Cf. Messter, *Mein Weg*.
6 Esta cena foi incluída na obra de S. Licot, *Quarante Ans de Cinéma*. Ver também Messter, *Mein Weg*, p. 98.
7 Ackerknecht, *Lichtspielfragen*, p. 151; Zaddach, *Der literarische Film*, pp. 14-16; Messter, *Mein Weg*, pp. 64-66, 78-79.
8 Zimmereimer, *Filmzensur*, pp. 27-28; ver também Altenloh, *Soziologie des Kinos*.
9 Bardèche e Brasillach, *History of Motion Pictures*, p. 42.
10 Boehmer e Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, p. 5; Davidsohn, "Wie das deutsche Lichtspieltheater entstand", in *Licht Bild Bühne*, pp. 7-8; Diaz, *Asta Nielsen*, pp. 34-35; Zaddach, *Der literarische Film*, p. 23.
11 Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 13.
12 "25 Jahre Filmatelier", in *25 Jahre Kinematograph*, p. 66
13 Para uma discussão acerca dos filmes com objetivos artísticos e literários e dos reformadores do cinema, ver Zaddach, *Der literarische Film*, pp. 17, 22-29, 30-33.
14 Jahier, "42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 26.
15 Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, p I, 39.
16 Jason, "Zahlen sehen uns an", in *25 Jahre Kinematograph*, p. 67.
17 Olimsky, *Filmwirtschaft*, p. 21.
18 Möllhausen, "Aufstieg des Films", in *Ufa-Blätter*.
19 Häfker, *Der Kino und die Gebildeten*, p. 4.
20 Boehmer e Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, p. 5; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 23.
21 Boehmer e Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, pp. 5-6; Olimsky, *Filmwirtschaft*, pp. 23-24; Jason, "Zahlen sehen uns an", in *25 Jahre Kinematograph*, p. 67; Bardèche e Brasillach, *History of Motion Pictures*, pp. 135-36.
22 Rohde, "German Propaganda Movies", in *American Cinematographer*, janeiro de 1943, p. 10; Ackerknecht, *Lichtspielfragen*, pp. 21-22; Messter, *Mein Weg*, pp. 128-30.
23 Bardèche e Brasillach, *History of Motion Pictures*, p. 93.
24 Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 34. Kalbus trata extensivamente da produção de guerra alemã; cf. pp. 18-19, 32-37.
25 *Ibid.*, pp. 25-26.
26 Zaddach, *Der literarische Film*, p. 34.
27 Messter, *Mein Weg*, pp. 57, 99 ss.
28 Jannings, "Mein Werdegang", in *Ufa-Magazin*, 1-7 de outubro de 1926.
29 A inglesa C. A. Lejeune, teórica de cinema, comenta esta questão de um modo interessante. A companhia de repertório alemã, diz, "se adequa ao modo

da Alemanha, e sempre será o modelo para qualquer segmento do cinema que trabalhe com bases psicológico-fantásticas, para qualquer produção que construa um ambiente total com elementos de estúdio ao invés de buscar um significado na matéria-prima da vida". — Lejeune, *Cinema*, p. 142.
30 Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I. 19-21.
31 *Ibid.*, pp. 89-90.
32 Diaz, *Asta Nielsen*, p. 61. Para a citação de Apollinaire, ver Diaz, p. 7. Ver também Möllhausen, "Aufstieg des Filmes", in *Ufa-Blätter;* Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 15.

2.

Presságios

Do amontoado de sucata dos filmes do período arcaico, quatro exigem atenção especial porque anteciparam importantes temas do pós-guerra. Três espelharam mundos fantásticos repletos de criaturas quiméricas; e isto se harmonizava com as teorias progressistas do cinema alemão da época. Muitos escritores encorajaram os realizadores cinematográficos a concretizarem as possibilidades específicas de sua mídia apresentando não tanto objetos existentes, mas produtos da pura imaginação. Hermann Häfker — que elogiou a guerra como a salvação contra os demônios da paz — aconselhou os criadores cinematográficos a misturarem elementos reais e irreais. O entusiasta da guerra, um amante de contos de fada: um fenômeno verdadeiramente alemão. De modo semelhante, Georg Lukács, que mais tarde mudaria de esteta burguês para pensador marxista (indo ao extremo nos dois casos), escreveu em 1913 que considerava o filme o equivalente aos contos de fada e aos sonhos.[1]

O primeiro a colocar em prática as doutrinas de seus contemporâneos foi Paul Wegener, um ator de Reinhardt cuja face mongólica revelava as estranhas visões que o acometiam.[2] Seu desejo de representá-las na tela resultou em filmes que foram verdadeiras inovações. Eles fluíam em regiões governadas por leis diferentes das nossas; mostravam acontecimentos que apenas o cinema poderia fazer parecerem reais. Wegener era impulsionado pela mesma paixão cinematográfica que havia inspirado Georges Méliès a fazer filmes como *Voyage dans la Lune* (*Viagem à Lua*) e *Les Quatre Cents Coups du Diable* (*As Quatrocentas Travessuras do Diabo*). Mas enquanto o delicado artista francês encantava todas as almas infantis com seus brilhantes truques mágicos, o ator alemão se mostrava

um mágico sinistro chamando as forças demoníacas da natureza humana.

Wegener começou, já em 1913, com *Der Student von Prag* (*O Estudante de Praga*), um trabalho pioneiro porque foi o primeiro a explorar antigas lendas. Hanns Heinz Ewers, que escreveu o roteiro em colaboração com o próprio Wegener, possuía um real senso cinematográfico. Ele tinha a boa sorte de ser um mau autor com uma imaginação fértil para sensacionalismo e sexo — um aliado natural dos nazistas, para os quais ele escreveria, em 1933, o filme oficial sobre Horst Wessel. Exatamente esta espécie de imaginação o levou a entrar em esferas ricas de acontecimentos tangíveis e experiências sensuais — sempre bom material para a tela.

Tomando emprestado de E. T. A. Hoffmann a lenda de Fausto e a história "William Wilson", de Poe, Ewers nos apresenta o pobre estudante Baldwin assinando um pacto com o estranho feiticeiro Scapinelli. Esta encarnação de Satã promete a Baldwin um casamento vantajoso e riqueza inexaurível, com a condição de que ele, Scapinelli, se apossasse das imagens do estudante no espelho. Foi uma brilhante idéia fazer com que o reflexo, atraído do espelho pelo bruxo, virasse uma pessoa independente. De acordo com o contrato, Baldwin conhece uma bonita condessa e se apaixona por ela; em conseqüência, seu pretendente oficial o desafia. Um duelo é inevitável. A pedido do pai da condessa, o estudante, conhecido como um excelente esgrimista, concorda em poupar a vida de seu adversário. Mas quando Baldwin corre para o ponto de encontro — sendo incapaz, devido às maquinações de Scapinelli, de chegar na hora combinada —, descobre que seu parceiro fantasmagórico havia chegado primeiro e matado o infeliz pretendente. Baldwin cai em desgraça. Ele tenta convencer a condessa de sua inocência; mas todas as tentativas de se reabilitar são cruelmente frustradas por seu sósia. Obviamente, este nada mais é do que uma projeção de uma das duas almas que habitam em Baldwin. O ávido eu que faz com que ele sucumba às tentações demoníacas assume uma vida própria e se prepara para destruir o outro eu, melhor, que ele havia traído. No final, o estudante desesperado atira em seu reflexo no mesmo sótão onde nascera. O tiro dado na aparição mata apenas ele mesmo. Então Scapinelli entra e rasga o pacto; ele se desfaz e seus pedaços cobrem o corpo de Baldwin.[3]

A novidade cinematográfica de *O Estudante de Praga* parece ter surpreendido os contemporâneos. Um crítico o comparou às pin-

turas de Rivera — um elogio que seria cruelmente contestado por outro, que, quando o filme foi novamente produzido em 1926, o chamou de "incrivelmente ingênuo e muitas vezes ridículo".[4] O filme está entre os muitos perdidos. Mesmo que isso cause pena, seu significado sem dúvida permanece, menos devido ao trabalho de câmera do que à própria estória que, apesar de suas inspirações anglo-americanas, atraiu os alemães tão irresistivelmente como se tivesse sido extraída de fontes exclusivamente alemãs.

O Estudante de Praga introduziu um tema que se tornaria uma obsessão do cinema alemão: uma profunda e terrível preocupação com os fundamentos do eu. Ao separar Baldwin de seu reflexo e ao colocar ambos frente à frente, o filme de Wegener simboliza um tipo específico de personalidade dividida. Em vez de ignorar sua própria dualidade, Baldwin, apavorado, percebe que está sob o domínio de um antagonista que nada mais é do que ele mesmo. Era um velho tema cercado de uma auréola de significados. Mas não terá sido também uma transcrição fantasiosa do que a classe média alemã na realidade experimentava em sua relação com a casta feudal que governava a Alemanha? A oposição da burguesia ao regime imperial algumas vezes se tornou suficientemente aguda para obscurecer sua hostilidade para com os trabalhadores, que compartilhavam da indignação geral contra as instituições semi-absolutistas da Prússia, as intromissões do escalão militar e o ridículo comportamento do Kaiser. A expressão "as duas Alemanhas", então corrente, aplicava-se particularmente às diferenças entre a camada governante e a classe média — diferenças profundamente sentidas pela última. No entanto, apesar deste dualismo, o governo imperial mantinha princípios econômicos e políticos que mesmo os liberais não relutavam em aceitar. Face a face com sua consciência, eles tinham de admitir que se identificavam com a classe dominante a que se opunham. Eles representavam ambas as Alemanhas.

A determinação com a qual *O Estudante de Praga* trata sua estória de horror como um caso de psicologia individual é também reveladora. Toda a ação externa é apenas uma miragem que reflete os acontecimentos na alma de Baldwin. Baldwin não é parte do mundo; o mundo está contido em Baldwin. Para descrevê-lo, então, nada mais apropriado do que localizar o enredo numa esfera fantástica onde a realidade social não tinha de ser considerada. Isto explica, em parte, a predileção do cinema alemão do pós-guerra por temas imaginários. O significado cósmico atribuído à vida interior

de Baldwin reflete a profunda aversão de toda a classe média alemã a relacionar seus dilemas mentais à sua ambígua condição social. Ela deixou de elaborar idéias ou experiências psicológicas a partir de causas econômicas e sociais, temerosa que estava do modelo socialista. Baseada no conceito idealista do indivíduo autônomo, sua atitude estava em perfeita harmonia com seus interesses práticos. Como qualquer concessão ao pensamento materialista dos socialistas podia minar estes interesses, ela instintivamente esquivava-se defendendo com exagero a autonomia do indivíduo. Isto levou-a a considerar duplicidades externas dualidades internas, preferindo tais complicações psicológicas a questões que envolvessem a perda de seus privilégios. No entanto, algumas vezes ela parece ter tido dúvidas sobre se este recuo às profundezas da alma a salvaria de uma catastrófica ruptura com a realidade social. O suicídio final de Baldwin espelha suas premonições.

Wegener produziu seu segundo filme, *Der Golem* (*Golem*; como seu primeiro filme, foi refeito após a guerra), com a ajuda de Henrik Galeen, um artista imaginativo que escreveu o roteiro, dirigiu o filme e também desempenhou um papel nele. Lançado no início de 1915, revelou mais uma vez a paixão genuína de Wegener pelos efeitos cinematográficos de temas fantásticos. Desta vez o filme se inspirou numa lenda medieval judaica na qual o rabino Loew de Praga dá vida a um Golem — uma estátua de barro que ele havia feito — colocando um sinal mágico em seu coração. No filme, trabalhadores cavando um poço, numa velha sinagoga, descobrem a estátua e levam-na a um comerciante de antiguidades. O comerciante descobre um relato sobre o trabalho do rabino Loew num livro cabalístico e, seguindo suas instruções, obtém a metamorfose milagrosa. Agora a estória se torna psicologia moderna. Enquanto o Golem funciona como empregado do comerciante, uma segunda transformação ocorre: o estúpido robô se apaixona pela filha do patrão e se transforma em um ser humano com alma própria. A amedrontada garota tenta escapar de seu pretendente sinistro, e ele percebe seu terrível isolamento. Isto o enfurece. Um monstro raivoso, ele persegue a jovem, destruindo cegamente todos os obstáculos em seu caminho. No final ele morre ao cair de uma torre: seu corpo é a estátua de barro quebrada.[5]

Os temas de *Golem* reaparecem em *Homunculus* (1916), um *suspense* em seis partes que obteve um enorme sucesso durante a

guerra. O papel título foi desempenhado pelo popular ator dinamarquês Olaf Fønss, cuja postura romântica no filme influenciou a moda da Berlim elegante. Apesar de este seriado, o primeiro antecessor dos filmes de Frankenstein, ter-se originado de outras fontes, bem diferentes da lenda cinematográfica de Wegener, *Golem*, as analogias entre os dois filmes são particularmente surpreendentes.

Como Golem, Homunculus é um produto artificial. Gerado num tubo de ensaio de laboratório pelo famoso cientista, professor Hansen, e seu assistente, Rodin, ele se torna um homem de intelecto acurado e desejo indomável. No entanto, tão logo descobre o segredo de seu nascimento, se comporta como Golem. Homunculus é uma figura Golem na esfera da consciência. Ele se sente um pária e procura o amor para livrá-lo de sua solidão fatal. Este poderoso desejo leva-o a países distantes, onde espera que seu segredo esteja a salvo, mas a verdade transparece, e não importa onde vá, para conquistar corações, as pessoas fogem dele horrorizadas, dizendo: "É Homunculus, o homem sem alma, o servo do diabo — um monstro!" Quando matam seu cachorro, nem Rodin, seu único amigo, consegue evitar que o desiludido Homunculus despreze a humanidade. Ao descrever o futuro de Homunculus, o filme pressagia Hitler de maneira surpreendente. Obcecado pelo ódio, Homunculus se torna o ditador de um grande país e planeja vinganças inacreditáveis por seus sofrimentos. Disfarçado de trabalhador, incita greves que lhe dão, ao ditador, uma oportunidade de esmagar cruelmente as massas. Finalmente ele precipita uma guerra mundial. Um raio põe fim à sua existência monstruosa.[6]

Ambos, *Homunculus* e *Golem,* retratam personagens cujos traços anormais são apresentados como um resultado de origens anormais. Mas o postulado de tais origens é, na realidade, um subterfúgio poético que racionaliza o fato aparentemente inexplicável de tais heróis serem, ou pelo menos se sentirem, diferentes das outras criaturas. O que os torna tão diferentes? Homunculus formula a razão, de que Golem é apenas obscuramente consciente: "Não tenho acesso às melhores coisas que a vida tem a oferecer!" Ele dá uma indicação de sua incapacidade de oferecer e receber amor — um defeito que só pode lhe dar um forte sentimento de inferioridade. Quando *Homunculus* apareceu, o filósofo alemão Max Scheler fazia palestras em encontros públicos sobre por que a Alemanha gerava ódio em toda parte do mundo. Os alemães pareciam Homunculus; eles próprios tinham um complexo de inferioridade devido a um

desenvolvimento histórico que provou ser prejudicial à autoconfiança da classe média. Diferentes dos ingleses e dos franceses, os alemães fracassaram em fazer sua revolução e, em conseqüência, nunca conseguiram estabelecer uma sociedade verdadeiramente democrática. Significativamente, a literatura alemã não oferece um único trabalho que penetre no contexto social articulado ao modo de Balzac ou Dickens. Na Alemanha não havia um contexto social articulado. A classe média temia lutar contra o estado de imaturidade política a que estava sujeita para não colocar em perigo sua já insegura condição social. Esta conduta regressiva provocou uma estagnação psicológica. Seu hábito de alimentar as sensações, intimamente associadas, de inferioridade e isolamento era tão juvenil quanto sua inclinação em revelar o futuro através de sonhos.

As duas figuras artificiais da tela reagem à frustração de modo semelhante. No caso de Homunculus, os impulsos incitando-o à ação são bastante óbvios. Ele combina vontade de destruição com tendências sadomasoquistas que se manifestam em sua alternância entre humilde submissão e violência vingativa. A amizade profunda de Rodin acrescenta um toque de homossexualidade que ronda o filme. A moderna psicanálise está em dúvida correta ao interpretar tais perversões como válvula de escape do sofrimento específico de Homunculus. O fato de ambos os filmes tratarem de tais meios revela uma forte predisposição por parte dos alemães a utilizá-los.

Tendo enlouquecido, Golem e Homunculus têm mortes tão diferentes do normal quanto suas origens. A de Homunculus é particularmente sobrenatural, apesar de ele poder muito bem ter sido morto por um ato de vingança ou justiça. Isolando-o definitivamente do resto da humanidade, seu fim testemunha não apenas, como o fez *O Estudante de Praga,* o desejo da classe média alemã de exaltar sua independência das exigências sociais, mas também seu orgulho por seu auto-isolamento. Como o suicídio de Baldwin, as mortes de ambos os monstros revelam obscuros presságios.

O quarto filme arcaico a denotar mal-estar psicológico foi *Der Andere* (*O Outro*), uma cópia realista de três fantasias. Lançado em 1913, foi baseado na peça teatral de Paul Lindau com o mesmo nome, que dramatizou um caso nos moldes de *O Médico e o Monstro* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), ambientando-o numa insípida atmosfera burguesa. Aqui o Dr. Jekyll é um brilhante advogado berlinense, Dr. Hallers, que, durante uma festa em sua casa, sorri com

ceticismo ao saber de um caso de personalidade dividida. Nada como isto, contesta, pode acontecer com ele. Mas, devido ao excesso de trabalho, Hallers cai de um cavalo e, em conseqüência, se torna cada vez mais freqüentemente vítima de um sono compulsório do qual emerge como "o outro". Este outro eu, um tratante, se junta a um assaltante para roubar a casa do próprio advogado. A polícia interfere, prendendo o assaltante. Enquanto este é interrogado, seu cúmplice adormece e acorda como Dr. Hallers — um Hallers que não tem a menor idéia de sua participação no crime. Ele desmaia depois de ser forçado a identificar-se como cúmplice do assaltante. A estória tem um final feliz. Hallers recupera a saúde e se casa: o protótipo de um cidadão imune a todos os distúrbios psicológicos.[7]

A aventura de Hallers sugere que ninguém pode cair vítima da desintegração mental como Baldwin, e nem se tornar um pária como Homunculus. Desta vez, Hallers é definido como um alemão de classe média. Devido à sua afinidade espiritual com as figuras fantásticas dos outros filmes, parece ainda mais justo considerá-los do mesmo modo representativos da classe média. Em vez de elaborar sobre esta afinidade, *O Outro* a trata como uma coisa temporária. A desintegração de Hallers aparece como uma doença curável e, longe de terminar tragicamente, ele volta ao calmo refúgio da vida normal. Esta diferença pode se dever a uma mudança de perspectiva. Enquanto os filmes fantásticos espontaneamente refletem algumas atitudes sintomáticas do mal-estar coletivo, *O Outro* introduz as mesmas atitudes do ponto de vista do otimismo banal da classe média. Guiada por este otimismo, a estória minimiza o mal-estar existente e, em conseqüência, o simboliza através de um acidente efêmero, que não pode invalidar a confiança na segurança interminável.

NOTAS

1 Cf. Pordes, *Das Lichtspiel*, p. 10.

2 Mack, *Wie komme ich zum Film?*, p. 114.

3 Cf. Ewers, *Der Student von Prag;* Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 17; Wesse, *Grossmacht Film*, p. 125 ss. Quanto a Stellan Rye, o diretor do filme, ver Coböken, "Als ich rund um die Friedrichstrasse ging...", in *25 Jahre Kinematograph*, p. 13.

4 Seeber, "Szenen aus dem Film meines Lebens", in *Licht Bild Bühne*, p. 16. A citação entre aspas é do jornal de Hanover, *Volkswille*, inverno de 1926–1927 (recorte do Sr. Henrik Galeen, Nova York).

5 Baseado em informação dada pelo Sr. Henrik Galeen. Quanto aos outros filmes de Wegener, ver Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 63, e Zaddach, *Der literarische Film*, p. 36.

6 Cf. Fønss, *Krig, Sult Og Film*. Ver também nota sobre o filme na Biblioteca do Museu de Arte Moderna, arquivos de recortes de jornais.

7 Peça publicitária sobre o filme; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 14. O personagem do Dr. Hallers foi o primeiro papel no cinema de Albert Bassermann.

3.

Gênese da UFA

O nascimento do cinema alemão propriamente dito resultou em parte das medidas organizacionais tomadas pelas autoridades deste país. Estas medidas podem ser resumidas por duas constatações que todos os alemães cultos estavam em condição de fazer durante a Primeira Guerra Mundial. Primeiro, eles se tornaram cada vez mais conscientes da influência de filmes antigermânicos produzidos em toda parte no exterior — um fato que os surpreendeu ainda mais porque eles ainda não haviam percebido o imenso poder de sugestão inerente a esta mídia. Segundo, eles reconheceram a insuficiência da produção doméstica. Para satisfazer a enorme demanda, produtores incompetentes haviam inundado o mercado com filmes que se mostravam de qualidade inferior à maioria dos filmes estrangeiros;[1] ao mesmo tempo, o cinema alemão não havia sido animado pelo zelo propagandístico que os dos Aliados evidenciavam.

Conscientes desta perigosa situação, as autoridades alemãs tentaram mudá-la, intervindo diretamente na produção de filmes. Em 1916, o governo, com o apoio de associações que promoviam objetivos econômicos, políticos e culturais, fundou a Deulig (*Deutsche Lichtspield-Gesellschaft*), uma companhia cinematográfica que, através de documentários, devia fazer publicidade do país interna e externamente.[2] No início de 1917, criou-se a Bufa (*Bild- und Filmamt*); estabelecida puramente como uma agência do governo, ela fornecia salas de exibição às tropas no *front* e também assumiu a tarefa de realizar documentários sobre as atividades militares.[3]

Era alguma coisa, mas não o suficiente. Quando, após a entrada dos Estados Unidos na guerra, o cinema norte-americano varreu o mundo, causando o ódio à Alemanha, atingindo com uma força sem rival os inimigos e os neutros do mesmo modo, influentes círculos alemães concordaram que apenas uma organização de enormes proporções seria capaz de neutralizar aquela campanha. O onipotente general Ludendorff tomou a iniciativa, recomendando a fusão das principais companhias cinematográficas, a fim de que suas energias dispersas fossem canalizadas no interesse nacional. Suas sugestões eram ordens. No rastro de uma resolução adotada em novembro de 1917 pelo Alto Comando alemão, em estreito entendimento com proeminentes financistas, industriais e armadores, Messter Film, a Union de Davidson e as companhias controladas pela Nordisk — com o apoio de um grupo de bancos — se fundiram numa nova empresa: UFA (*Universum Film A. G.*). Seu estoque de ações totalizou cerca de 25 milhões de marcos, dos quais o Reich ficou com mais de um terço, isto é, 8 milhões. A missão oficial da UFA era fazer propaganda da Alemanha de acordo com as diretrizes governamentais. Estas estabeleciam não apenas propaganda direta, mas também filmes característicos da cultura alemã e filmes servindo ao propósito de educação nacional.[4]

Para alcançar seus objetivos, a UFA tinha de elevar o nível da produção doméstica, porque apenas com filmes de alto nível poderia competir e principalmente superar a eficácia da propaganda do produto estrangeiro. Animada por este interesse, a UFA reuniu um time de talentosos produtores, artistas e técnicos, e organizou o trabalho de estúdio com a perfeição de que depende o sucesso de qualquer campanha propagandística. Além disso, a UFA tinha de vender sua mercadoria. Consciente desta tarefa, começou a se infiltrar na Ucrânia ocupada já em março de 1918.[5]

Em seus esforços para tornar o filme alemão uma arma de propaganda, o governo não havia levado em conta a derrota e a revolução. E os acontecimentos de novembro deixaram esta arma intacta, exceto, é óbvio, com relação à Bufa que, como um resíduo da administração imperial, foi dissolvida no final de 1918. No caso da UFA, ocorreu uma transferência de propriedade: o Reich renunciou à sua participação na sociedade e o Deutsche Bank começou a adquirir a maioria das ações, inclusive as da Nordisk.[6] No entanto, esta mudança econômica não implicou uma mudança de conduta. Já que os novos donos da UFA eram muito pouco dife-

rentes dos antigos, eles estavam inclinados a perpetuar na tela o padrão conservador e nacionalista estabelecido pelo antigo regime. Apenas um ligeiro retoque era desejável: devido à real situação doméstica, os filmes a serem produzidos deveriam deixar absolutamente claro que a Alemanha com a qual a UFA sonhava não era, de modo algum, idêntica à Alemanha dos socialistas.

Graças à transformação da UFA numa empresa privada, sua preocupação com a propaganda foi de alguma forma ofuscada pela consideração puramente comercial, especialmente visando à exportação. Mas a exportação era um uso propagandístico também, e, exatamente devido ao interesse de expansão econômica, permanecia, como antes, a necessidade de se aperfeiçoar o filme alemão, a fim de que ele forçasse caminho num mundo totalmente não inclinado a aceitar qualquer contribuição deste tipo. Os filmes alemães do pós-guerra encontraram um duro boicote internacional, calculado para durar vários anos. Para romper este bloqueio, a UFA começou, imediatamente após a guerra, a assegurar direitos em salas de cinema na Suíça, Escandinávia, Holanda, Espanha e outros países neutros. A Deulig, que como a UFA continuou a trabalhar sob a República, adotou a mesma política, fazendo contatos nos Balcãs.[7]

A gênese da UFA testemunha o caráter autoritário da Alemanha imperial. Apesar de, em época da guerra, as autoridades de todos os países beligerantes assumirem poderes virtualmente ilimitados, o uso que elas podem fazer destes poderes não é o mesmo em toda parte. Quando os donos da guerra alemães ordenaram a fundação da UFA, iniciaram uma atividade que, nas democracias, resulta da pressão da opinião pública. Manipulada como esta opinião possa ser, isto preserva uma certa espontaneidade que nenhum governo democrático pode se dar ao luxo de ignorar. Depois da entrada dos Estados Unidos na guerra, os filmes antigermânicos foram oficialmente estimulados, mas a Administração se baseava em tendências emocionais existentes.[8] Estes filmes expressavam o que o povo sentia na realidade. Nenhuma consideração por sentimentos populares influenciou decisões em favor de uma campanha cinematográfica na Alemanha. Ditada pelas necessidades da guerra, ela se baseou exclusivamente nos argumentos de especialistas. As autoridades alemãs tomaram como certo que a opinião pública poderia ser moldada de acordo com qualquer padrão que desejassem. Sintomaticamente, os alemães, que estavam tão acostumados à postura autoritária, acreditaram que a propaganda cinematográfica inimiga também era resultado de mero planejamento governamental.

Qualquer estrutura organizacional tem de ser preenchida com vida. O nascimento do cinema alemão originou-se não apenas da fundação da UFA, mas também da excitação intelectual que despontou através da Alemanha do pós-guerra. Todos os alemães estavam então com um humor que pode ser melhor definido pela palavra *Aufbruch*. No sentido pleno no qual foi usado na época, o termo significava "saída do mundo sombrio de ontem em direção a um amanhã construído com base em concepções revolucionárias". Isto explica por que, como na Rússia, a arte expressionista se tornou popular na Alemanha durante o período.[9] As pessoas de repente perceberam o significado da pintura de vanguarda e se viram refletidas em dramas visionários que anunciavam, para uma humanidade suicida, o evangelho de uma nova era de fraternidade.

Intoxicados com tais perspectivas, que agora pareciam próximas, intelectuais, artistas, estudantes e quem quer que sentisse o chamado partiram para resolver todos os problemas políticos, sociais e econômicos com o mesmo entusiasmo. Liam *O Capital* ou citavam Marx sem tê-lo lido; acreditavam no socialismo internacional, no pacifismo, no coletivismo, na liderança aristocrática, na vida comunitária religiosa ou na ressurreição nacional, e freqüentemente apresentavam uma confusa mistura destes variados ideais através de um credo completamente novo. Mas, não importa o que defendessem, parecia-lhes um remédio universal para todos os demônios, particularmente nos casos em que deviam sua descoberta à inspiração, em vez de ao conhecimento. Quando, num encontro após o armistício, Max Weber, o grande *scholar* e democrata alemão, criticou as humilhantes condições da paz que os Aliados haviam imposto, um escultor de reputação local gritou: "A Alemanha deveria deixar que as outras nações a sacrificassem para o bem do mundo!" O entusiasmo com que o escultor fez esta declaração de tipo dostoievskiano foi bastante sintomático. Inumeráveis manifestos e programas espalhados por toda a Alemanha, e a menor sala de reunião, ressoavam o barulho de discussões acaloradas. Foi um daqueles raros momentos em que a alma de todo um povo ultrapassa suas fronteiras tradicionais.

No despertar deste ruidoso *Aufbruch*, os últimos preconceitos contra o cinema desapareceram. Mais importante do que isso, o cinema atraiu energias criativas que desejavam uma oportunidade

para expressar adequadamente as novas esperanças e temores de que a era estava repleta. Jovens escritores e pintores que acabavam de voltar da guerra se aproximaram dos estúdios de cinema, animados, como o resto de sua geração, pelo desejo de comungar com o povo. Para eles, a tela era mais do que um rico meio de possibilidades inexploradas; era um meio único de divulgar mensagens para as massas. É claro que os produtores de cinema e os grandes executivos interferiram em vôos tão altos, maquinando todos os tipos de compromisso. Mas, mesmo assim, esta efervescência do pós-guerra enriqueceu o cinema alemão com um conteúdo singular e uma linguagem própria.

NOTAS

1 Boehmer e Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, p. 6.
2 *Ibid.*, p. 6; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 42.
3 Kalbus, *ibid.*, p. 44; Bardèche e Brasillach, *History of Motion Pictures*, p. 135.
Jahrbuch der Filmindustrie, 1922/3, p. 26, e 1923/25, p. 12; Neumann, *Film-"Kunst"*, pp. 36-37; Olimsky, *Filmwirtschaft*, p. 24; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 139.
5 *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, p. 27; Jacobs, *American Film*, p. 303.
6 Neumann, *Film-"Kunst"*, pp. 36-37; *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, p. 28, e 1923/25, p. 12.
7 Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 42.
8 Jacobs, *American Film*, p. 253 ss.
9 Kurtz, *Expressionismus*, p. 61.

O Período do Pós-Guerra

(1918-1924)

4.

O choque da liberdade

Chamar os acontecimentos de novembro de 1918 de uma revolução seria abusar do termo. Não houve revolução na Alemanha. O que realmente ocorreu foi a queda dos que estavam no comando, resultante de uma situação militar sem esperança e de uma revolta dos marinheiros que ganhou importância apenas porque as pessoas estavam cansadas da guerra. Os socialdemocratas que assumiram eram tão pouco preparados para uma revolução que originalmente nem pensaram em estabelecer uma República alemã. Sua proclamação foi improvisada.[1] Estes líderes, nos quais Lenin havia colocado tanta esperança, se mostraram incapazes de remover os grandes proprietários de terra, os industriais, os generais, o judiciário. Em vez de criar um exército popular, eles confiaram nas formações antidemocráticas do Freikorps para derrotar o movimento espartaquista. Á 15 de janeiro de 1919, oficiais do Freikorps assassinaram Rosa de Luxemburgo e Karl Liebknecht — um crime logo seguido de uma série de notórios assassinatos-*justiceiros,** nenhum dos quais foi punido. Após as primeiras semanas da nova República, as velhas classes dominantes começaram a se restabelecer. Exceto por algumas poucas reformas sociais, quase nada mudou.[2]

No entanto, a onda de excitação intelectual que acompanhou esta abortada revolução revela o cataclisma que a Alemanha enfrentou após o colapso da velha hierarquia de valores e convenções.

---

* Assassinatos-*justiceiros*: no original, *Feme*-murders. *Feme* é uma palavra do alemão arcaico, significando justiceiro. A expressão usada pelo autor foi cunhada pela imprensa da época, com um sentido irônico, mordaz. (N. da T.).

Por um breve período de tempo, a mente alemã teve a oportunidade única de superar os hábitos hereditários e reorganizar-se completamente. Ela gozou da liberdade de escolha, e o ar estava impregnado de doutrinas tentando conquistá-la, atraí-la para um reagrupamento de atitudes internas

No campo da vida pública, nada estava ainda solucionado. Havia fome, desordem, desemprego e os primeiros sinais de inflação. Brigas de rua se tornaram um acontecimento cotidiano. Soluções revolucionárias pareciam ao mesmo tempo remotas e iminentes. A luta de classes, sempre ardente, manteve temores e esperanças acesos.

Dos dois tipos de filme em voga imediatamente após a guerra, o primeiro trabalhava as questões da vida sexual com uma inegável inclinação para excursões pornográficas. Filmes deste tipo tiraram vantagem do esclarecimento sexual oficialmente promovido na Alemanha de antes da guerra. Naqueles dias, meninos de 18 anos não saíam do segundo grau para uma universidade sem serem iniciados por algum médico nos perigos das doenças venéreas e no uso de profiláticos. Durante a guerra, Richard Oswald, um versátil diretor de cinema com faro para as necessidades de mercado, percebeu que havia chegado a hora de transferir essa doutrinação para a tela. Ele sabiamente conseguiu que a Sociedade de Combate às Doenças Venéreas (*Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten*) patrocinasse, em 1917, seu filme *Es werde Licht* (*Que se Faça a Luz*) sobre a natureza destrutiva da sífilis. Como as bilheterias justificassem seu zelo higiênico, Oswald continuou a manter a luz acesa, acrescentando-lhe, em 1918, uma segunda e terceira partes.[3] O filme foi se esticando como uma sanfona. No mesmo ano, a Union de Davidson, obviamente estimulada pelo sucesso de Oswald, lançou *Keimendes Leben* (*Vida em Germinação*); protagonizado por Jannings, fazia propaganda da higiene, e isto sob os aupícios de um alto oficial médico.[4] Este importante patrocinador, é claro, afastou os censores.

Quando, imediatamente após a guerra, o Conselho de Representantes do Povo aboliu a censura — uma medida que revelava as confusas idéias do governo sobre exigências revolucionárias —, o efeito foi não uma transformação do cinema numa plataforma política, mas um repentino aumento de filmes que fingiam estar preocupados com o esclarecimento sexual. Agora que nada tinham a temer da supervisão oficial, todos se dedicaram a uma copiosa descrição da devassidão sexual. Estimulado pela atmosfera de liberdade, Richard Oswald se sentiu com uma disposição tão criativa

que anexou uma quarta parte a *Que se Faça a Luz*, e fez também um filme chamado *Prostitution* (*Prostituição*). Produções semelhantes apareceram sob títulos tão atraentes quanto *Vom Rande des Sumpfes* (*À Beira do Pântano*), *Frauen, die der Abgrund verschlingt* (*Mulheres no Abismo*), *Verlorene Töchter* (*Irmãs Perdidas*), *Hyänem der Lust* (*Hienas da Luxúria*), e assim por diante. Um deles, *Gelübde der Keuchheit* (*Voto de Castidade*), alternava cenas detalhando os casos de amor de um padre católico com tomadas de devotos rezando o rosário pela alma do padre. Dois outros filmes, significativamente intitulados *Aus eines Mannes Madchenjahren* (*A Mocidade de um Homem*) e *Anders als die Andern* (*Diferente dos Outros*), tratavam de propensões homossexuais; eles capitalizavam a barulhenta ressonância da campanha do Dr. Magnus Hirschfeld contra o Parágrafo 175 do Código Penal, que estabelecia punição para algumas práticas sexuais anormais.[5]

O apelo à curiosidade sexual provou ser um sólido negócio comercial. De acordo com os balanços, muitas salas de cinema dobravam seus lucros mensais todas as vezes em que exibiam famosos filmes de sexo.[6] Estes eram, naturalmente, propagandeados em termos apropriados. Por exemplo, o filme *Das Mädchen und die Männer* (*A Garota e os Homens*) foi divulgado como "um filme muito apimentado, baseado na vida de uma garota que passa sua juventude nos braços dos homens e termina com uma saudade nostálgica da grandiosidade da pureza inatingível".[7] Filmes deste gênero atraíam a multidão de soldados desmobilizados, ainda não ajustados à vida civil, que parecia rejeitá-los, numerosos jovens que haviam crescido ao léu enquanto seus pais estavam na guerra, e todos os que em épocas de confusão sempre tomam a dianteira, procurando emprego, jogando, esperando por oportunidades ou simplesmente perambulando pelas ruas. Os mais privilegiados também gostavam desses estimulantes, como pode-se inferir do sucesso de *Opium* (*Ópio*), exibido num caro cinema berlinense com lotação esgotada durante três semanas.[8] É claro que as pessoas evitavam ser vistas em tais ocasiões.

Os filmes de sexo testemunham as necessidades primitivas que surgiam em todos os países beligerantes após a guerra. A própria natureza instigava as pessoas, que tinham durante uma eternidade enfrentado a morte e a destruição, a reconfirmarem seus instintos vitais violentados em excesso. Era todo um processo automático: o equilíbrio não poderia ser alcançado imediatamente. No entanto, a

partir do momento em que os alemães sobreviveram à carnificina apenas para enfrentar as asperezas de uma espécie de guerra civil, este modelo de filme de sexo não pode ser explicado completamente como um sintoma de repentina libertação da pressão. Nem ele exprimia um significado revolucionário. Apesar de alguns terem fingido ficar escandalizados com a intolerância do Código Penal, estes filmes nada tinham em comum com a revolta de antes da guerra contra as convenções sexuais ultrapassadas. Nem refletiam os sentimentos eróticos revolucionários que agitavam a literatura da época. Eram apenas filmes vulgares vendendo sexo para o público. O fato de o público pedi-los indicava uma falta de desejo geral de envolvimento em atividades revolucionárias; de outro modo, o interesse por sexo teria sido absorvido pelo interesse por objetivos políticos a serem atingidos. Devassidões são freqüentemente uma tentativa inconsciente de afogar na consciência frustrações internas profundas. Este mecanismo psicológico parece ter se abatido sobre muitos alemães. Era como se estivessem se sentindo paralisados ante a liberdade a eles concedida, e instintivamente se voltassem para os não-problemáticos prazeres da carne. Uma aura de tristeza envolvia os filmes de sexo.

Além da aceitação, estes filmes também provocaram, como era de se esperar, dura oposição. Em Dusseldorf os espectadores de *Voto de Castidade* chegaram a rasgar a tela; em Baden o promotor público apreendeu as cópias de *Prostituição* de Oswald e recomendou sua condenação.[9] Em outros lugares a juventude tomou a liderança. Dresden fez demonstrações contra o filme *Fräulein Mutter* (*Mãe Solteira*), enquanto os escoteiros (*Wandervögel*) de Leipzig lançaram um manifesto desaprovando todo o lixo cinematográfico e seus promotores, atores e donos de salas de exibição.[10]

Eram tais cruzadas resultado da austeridade revolucionária? O fato de a juventude de Dresden distribuir panfletos anti-semitas revela que esta campanha local foi uma manobra reacionária calculada para transferir os ressentimentos da sofredora pequena burguesia para com a velha classe dominante. Ao transformarem os judeus em responsáveis pelos filmes de sexo, os manipuladores das manifestações em Dresden estavam quase certos de que levariam a baixa classe média à direção que desejavam. Essas orgias e extravagâncias eram condenadas com uma tal indignação moral que era ainda mais envenenadora, já que mascarava a inveja que se sentia dos que aproveitavam a vida sem hesitação. Os socialistas também atacaram os filmes de sexo. Na Assembléia Nacional, assim como na maioria das Dietas (parlamentos regionais), eles declararam que sua política de socialização e municipalização da indústria do cinema melhor serviria para exterminar à praga da tela.[11] Mas sugerir socialização por razões de moralidade convencional era um argumento que desacreditava a causa que apoiavam. A causa era uma mudança revolucionária; o argumento convinha aos filisteus. Isto exemplifica a defasagem entre as convicções de muitos socialistas e suas características de classe média.

A praga grassou durante 1919 e depois desapareceu. Em maio de 1920, a Assembléia Nacional rejeitou várias propostas a favor da socialização e, simultaneamente, aprovou uma lei regulamentando todas as questões ligadas ao cinema do Reich. A censura nacional foi restabelecida.[12]

O outro tipo de filme em voga após a guerra foi o histórico medieval. Enquanto os filmes de sexo afluíam dos porões do mundo do cinema, as histórias otimistas se colocavam nos mais altos níveis reservados à arte. Fossem ou não realmente exemplos de perfeição artística, eram planejados como tal pelos fundadores da UFA que, como vimos, defendiam a idéia de colocar a arte a serviço da propaganda.

Um artigo interessante publicado em janeiro de 1920 por Rudolf Pabst testemunha a eficiência com que os alemães se prepararam para a reconquista de uma proeminente posição econômica e cultural.[13] Pabst criticou severamente os curtas-metragens, por subordinárem o entretenimento à propaganda. A partir do momento em que qualquer platéia, argumentou, deseja se divertir, esses curtas representavam intervalos enfadonhos. Ele explicou que o tremendo sucesso da maioria dos filmes estrangeiros de propaganda devia-se ao fato de serem longas metragens cheios de *suspense* e ação — filmes, enfatizou, que implicavam propaganda sutil, em vez de gritá-la em alto e bom som. Sua conclusão foi a de que os alemães não deveriam fazer propaganda direta de sua insuperável eficiência econômica, mas deveriam fazer com que isto fosse reconhecido através de filmes de longa metragem que oferecessem muita diversão. Para servir de meio para se atingir um fim, este entretenimento deveria parecer um fim em si mesmo. Não foi por mero acaso que, por volta de 1920, a Deulig, que até então havia se especializado em documentários propagandísticos, começou a incluir em seu programa de produção filmes de ficção.[14]

Assim que a UFA foi criada, seus dirigentes enveredaram pelo caminho que o artigo de Pabst indicara como boa política. Existia um padrão de entretenimento que se adequava profundamente ao gosto alemão por tudo o que fosse *kolossal*: o superespetáculo italiano. Filmes como *Quo Vadis?* e *Cabiria* (*Cabíria*) haviam tido sucesso retumbante em dois continentes. Seu custo era exorbitante; mas a UFA podia se dar ao luxo de gastar milhões. Ela começou investindo no filme *Veritas Vincit*, feito por Joe May em 1918 — uma gigantesca quimera que recorria à teoria da transmigração das almas para arrastar uma estória de amor através de três épocas históricas pomposamente encenadas.[15]

Empreendimentos mais importantes se seguiram a esta primeira tentativa grandiloqüente: foram inspirados por Davidson que, após a grande fusão de novembro de 1917, havia se tornado um dos principais executivos da UFA. Davidson sonhava com suntuosos dramas estrelados por sua nova favorita, Pola Negri, e, como considerava Lubitsch o único capaz de trabalhar com uma mulher tão superior, tentou com todas as forças realizar o projeto que o seduzia. "Não, caro diretor", respondeu Lubitsch, "isto não é para mim. Continuo com minhas comédias." Mas finalmente cedeu aos desejos de Davidson. Enquanto a guerra se aproximava vagarosamente do fim, Lubitsch dirigiu Pola Negri em dois filmes, *Die Mumie Ma* (*Os Olhos da Múmia*) e *Carmen* (*Carmem*). Estes filmes, co-estrelados por seus amigos atores Emil Jannings e Harry Liedtke, deram-lhe reputação como diretor dramático e revelaram-no como um verdadeiro discípulo de Max Reinhardt, cujos recursos teatrais ele adaptou à tela.[16]

A receptividade a *Carmem* foi promissora o suficiente para encorajar produções posteriores de dramas espetaculares. Nos primeiros dois anos do pós-guerra Lubitsch fez quatro, que justificaram plenamente as esperanças de Davidson em seu sucesso internacional. Esta famosa série começou com *Madame Du Barry*, lançado no maior cinema de Berlim, o Ufa-Palast am Zoo, a 18 de setembro de 1919, exatamente no dia de sua inauguração.[17] Enormes demonstrações varriam continuamente as ruas de Berlim na época; movimentos semelhantes de parisienses em revolta eram mostrados em *Madame Du Barry* para ilustrar a Revolução francesa. Teria sido um filme revolucionário? Eis os principais pontos do enredo: depois de se tornar a amante onipotente do Rei Luís XV, a Condessa Du Barry, uma ex-aprendiz de modista, liberta seu amante, Armand de Foix, que havia sido preso por matar seu adversário num duelo, e o nomeia guarda real do palácio. Mas, de acordo com a sinopse da UFA, "Armand não pode agüentar sua nova condição e conspira, fazendo com que o sapateiro Paillet lidere os planos revolucionários". Paillet encabeça uma delegação ao palácio no exato momento em que o rei cai mortalmente doente, com sarampo. Encontrando o sapateiro numa escada, Madame Du Barry o manda para a Bastilha. Um pouco mais tarde — o desrespeito aos fatos históricos só se compara ao desprezo pelo seu significado —, Armand incita as massas a derrubar aquele símbolo do poder absolutista. Luís XV morre e sua amante, agora banida da corte, é levada ao tribunal revolucionário presidido por Armand. Ele tenta libertá-la. No entanto, Paillet frustra este terno projeto matando Armand e obtendo a condenação à morte de Madame Du Barry. No final, ela é vista no cadafalso cercada por inúmeros punhos vingativos, emergentes de uma multidão que se diverte fanaticamente com a queda de sua bela cabeça.

Essa história de Hans Kräly, que também elaborou os outros filmes históricos de Lubitsch, em colaboração com Norbert Falk e outros, esvazia a Revolução de seu significado. Em vez de ligar todos os acontecimentos revolucionários a suas causas econômicas e a seus ideais, ele persistentemente os apresenta como o resultado de conflitos psicológicos. É um amante derrotado que, animado pelo desejo de retaliação, convence as massas a tomar a Bastilha. De modo semelhante, a execução de Madame Du Barry é relacionada não a razões políticas, mas a motivos de vingança pessoal. *Madame Du Barry* não explora as paixões inerentes à Revolução, mas a reduz a um derivativo de paixões privadas. De outro modo, a trágica morte de ambos os amantes dificilmente ofuscaria o vitorioso movimento do povo.[18]

As três produções subseqüentes de Lubitsch foram do mesmo tipo. Em *Anna Boleyn* (*Ana Bolena*, 1920), ele gastou oito milhões e meio de marcos numa elaborada descrição da vida sexual de Henrique VIII, inserindo-a num colorido *background* que incluía intrigas da corte, a Torre, duzentos figurantes e alguns episódios históricos. Neste caso particular, ele não teve de distorcer muito os dados reais para fazer a história parecer o produto de uma vida particular tirânica. Aqui também a luxúria despótica destrói afetos ternos: um assassino pago mata o amante de Ana Bolena, e finalmente ela própria se torna uma vítima deste executor. Para intensificar a sinis-

tra atmosfera, foram inseridos episódios de tortura, definidos por um crítico como uma "sugestão concisa do horror medieval e da insensível pena de morte".[19]

Todos esses ingredientes reaparecem em *Das Weib des Pharao* (*Amores de Faraó,* 1921), que no entanto atingiu a platéia como algo novo, porque substituiu a Torre pela Esfinge e aumentou consideravelmente o número de figurantes e intrigas. Figura tirânica, o Faraó Amon fica tão apaixonado pela escrava grega Theonis que se recusa a devolvê-la a seu legítimo dono, um rei etíope; em conseqüência, as duas nações se envolvem numa sangrenta guerra. O fato de Theonis preferir o jovem Ramphis ao Faraó acrescenta o desejado toque final para a confusão emocional e política. Num estado de ausência de memórias, a estória inesperadamente leva a um final feliz, mas no último momento o senso trágico prevalece e, em vez de sobreviver a seus problemas, os amantes são apedrejados pelo povo, enquanto Amon morre de um infarto ou colapso.[20]

Sumurun (*Uma Noite das Arábias,* 1920), uma versão cinematográfica da pantomima teatral *Sumurun* de Reinhardt, com Pola Negri no papel principal, saiu do domínio da história para o ambiente dos contos de fada orientais, fazendo de um velho xeque à procura de aventuras sexuais a cômica duplicata de Amon e Henrique VIII. O xeque surpreende seu filho e sua amante, uma jovem dançarina, nos braços um do outro — um acidente pré-arranjado por um prestidigitador corcunda que quer se vingar da indiferença da dançarina para com ele. Num ato de ciúme, o xeque mata o casal pecador e, em conseqüência, o sensível corcunda se sente impelido a assassinar o xeque. Recheada de beijos e cadáveres, esta fantasia pomposa pretendeu, ao satirizá-lo, ser superior a seu tema.[21]

Toda a série deu nascimento a numerosos filmes históricos que invariavelmente adotaram o enredo uniformizado que Lubitsch e seus colegas haviam tornado moda. O muito elogiado *Danton* (*Tudo por uma Mulher*), de Buchowetski, lançado em 1921, superou até *Madame Du Barry* em sua visão da Revolução francesa. Invejando Danton por sua popularidade, o Robespierre deste filme o acusa de devassidão e conivência com os aristocratas, mas o brilhante discurso de Danton durante o julgamento transforma a preconceituosa audiência em uma multidão de seguidores enlevados. Para evitar esta ameaça, Robespierre espalha o rumor de que a comida havia chegado e seria distribuída gratuitamente. O truque funciona: as pessoas correm, deixando Danton à mercê de seu inimigo impiedo-

so. De acordo com este filme, as massas são tão mesquinhas quanto seus líderes.[22]

A receptividade internacional a qualquer empreendimento depende de sua capacidade de causar férteis equívocos em toda parte. Os filmes de Lubitsch — as primeiras produções alemãs do pós-guerra a serem exibidas no exterior — possuíam esta capacidade. No final de 1920, começaram a aparecer nos Estados Unidos, recebidos entusiasticamente por um público que na época repudiava comédias de costumes. Todos os críticos contemporâneos foram unânimes em elogiar como principal virtude desses filmes sua autenticidade, seu impressionante "realismo histórico". "A história", escreveu um crítico de *Ana Bolena,* "nos é apresentada nua e crua, e desromantizada em toda a sua grandeza e barbarismo." Desgostoso com o fracasso da política de Wilson, o povo norte-americano tinha obviamente uma tal necessidade de se desiludir com a história, que foi atraído por filmes que retratavam grandes acontecimentos históricos como o trabalho de manipuladores inescrupulosos. Em conseqüência, Lubitsch foi chamado de o "grande humanizador da história" e de o "Griffith da Europa".[23]

Os franceses haviam sofrido muito por causa da Alemanha para reagir tão ingenuamente como os norte-americanos. Obcecados pela desconfiança, eles imaginavam que qualquer coisa vinda do outro lado do Reno tinha a intenção de envenená-los. Assim, consideraram Lubitsch um inteligente propagandista, em vez de um grande humanizador, e acusaram seus filmes de ridicularizarem deliberadamente o passado dos Aliados. Nestes filmes, declarou o teórico de cinema, parisiense, Canudo, "a história francesa... foi retratada pela pena pervertida e sexual dos alemães". A mesma opinião prevaleceu em outros países vizinhos da Alemanha. Apesar de Fréd.-Ph. Amiguet de Genebra ter sido simpático o suficiente para admirar a *verve* dos espetáculos de Lubitsch, ele estigmatizou-os friamente como "instrumentos de vingança".[24] Estes julgamentos emocionais dificilmente se justificavam. Pode-se concluir que os filmes de Lubitsch não tinham por objetivo desacreditar a história francesa ou inglesa devido ao vital interesse da UFA em vendê-los para os Aliados.

Em sua história da arte cinematográfica alemã, um produto da mente nazista com algumas avaliações pré-nazistas, Oskar Kalbus liga a moda dos filmes históricos ao momento de sua produção; eles foram produzidos, afirma, "porque em épocas de emergência na-

cional as pessoas são particularmente suscetíveis a representações de grandes períodos e personalidades históricos".[25] Ele ignora completamente o fato de esta suscetibilidade ter sido traída por filmes que representaram não tanto períodos históricos, mas apetites pessoais que pareciam se colocar acima da história com o único propósito de removê-la totalmente da mente do espectador.[26] Não que os filmes históricos de origem italiana ou norte-americana tenham alguma vez feito milagres de perspicácia; mas a deliberada falta de compreensão dos filmes de Lubitsch é significativa principalmente porque eles emergiram num momento em que teria sido do interesse do novo regime democrático informar as pessoas sobre a evolução social e política. Todos estes filmes históricos alemães, que os norte-americanos erradamente consideraram sumidades de "realismo histórico", instintivamente escamoteavam qualquer entendimento dos processos históricos, qualquer tentativa de analisar padrões de conduta do passado.

Uma indicação do verdadeiro significado dos filmes de Lubitsch pode ser encontrada no fato de ele ter desempenhado o papel do corcunda em *Sumurun*. Na época, era bastante excepcional para ele desempenhar um papel. Depois de matar o xeque e libertar todas as mulheres de seu harém, o corcunda volta da cena do massacre para sua barraca. "Ele deve dançar e fazer palhaçada de novo", afirma o prospecto da UFA, "porque o público quer rir". Através de sua identificação com um prestidigitador que insere horrores em piadas, Lubitsch involuntariamente aprofunda a impressão de que a moda que ele ajudou a criar deu origem a uma onda de cinismo e sentimentalismo melodramático. O toque de melodrama tornou as implicações deste cinismo mais palpáveis. Sua fonte foi uma visão niilista das questões mundiais, como se pode inferir da dura determinação com que os filmes de Lubitsch e seus semelhantes não apenas matavam governantes insaciáveis, mas também destruíam jovens amantes representativos de tudo o que conta na vida. Eles caracterizavam a história como sem significado. A história, pareciam dizer, é uma arena reservada para instintos cegos e ferozes, um produto de maquinações demoníacas que sempre frustram nossos desejos de liberdade e felicidade.

Destinado ao consumo de massa, este evangelho niilista pode ter satisfeito desejos disseminados. Certamente despejou bálsamo nas feridas de inumeráveis alemães que, por causa da humilhante derrota de sua pátria, recusavam-se a continuar considerando a história um instrumento de justiça ou da Providência. Ao degradar a Revolução francesa a uma aventura questionável tanto em *Madame Du Barry* quanto em *Tudo por uma Mulher*, aquele niilismo revelou-se um sintoma da forte tendência anti-revolucionária, se não antidemocrática, da Alemanha do pós-guerra. Foi, pelo menos desta vez, um niilismo que não amendrontou a nação. Por quê? A única explicação tangível é que, conscientemente ou não, a maioria do povo vivia com medo de mudanças sociais e deu boas-vindas aos filmes que difamavam não apenas governantes ruins, mas também boas causas revolucionárias. Estes filmes certamente encorajaram a resistência existente a qualquer mudança emocional que poderia ter vivificado a República alemã. Seu niilismo básico os tornou indulgentes também para com imagens de destruição total que, como as de *O Estudante de Praga* ou *Homunculus*, refletiam presságios de uma destruição final.

Estudiosos norte-americanos admiraram os livres movimentos de câmera nestes filmes históricos de Lubitsch. Lewis Jacobs considera revolucionário, para a época, "levantar a câmera em direção ao céu ou abaixá-la em direção a um mosaico arabesco no chão; e ver as costas de uma multidão era não-ortodoxo; corte rápido também era chocante".[27] Sua afirmação sugere erradamente que os filmes de Lubitsch foram os primeiros a desenvolver este trabalho de câmera, mas foi a guerra que estimulou a curiosidade da câmera, fazendo-a focalizar detalhes de importância militar. Fotografias de uma cratera de obus com uns poucos pares de pernas na margem superior ou uma aglomeração de rifles, rodas de caminhões e torsos eram então muito comuns.[28] Enquanto estetas tradicionais condenariam tais fotografias como incoerentes, a geração da guerra, que havia se acostumado com elas, começou a gostar de seu poder singular de expressão. Esta mudança de hábitos visuais incentivou a câmera a enfatizar partes do corpo, a capturar objetos através de ângulos não usuais.

O método de Lubitsch de desenvolver a ação dramática através de tomadas desta espécie foi uma inovação adicional. Abalados pela catástrofe, os alemães tinham de ajustar suas noções convencionais às necessidades do momento. Ao se processar qualquer metamorfose como esta, as perspectivas mudam: coisas consagradas por tradição perdem seu prestígio, enquanto outras que haviam sido até então ignoradas de repente vêm à luz. A partir do momento em que substituíram a velha concepção da história por uma concepção que dissolvia a história em psicologia, os filmes históricos de Lubitsch foram naturalmente obrigados a criar um novo conjunto de elementos

pictóricos. Sua tendência piscológica os fez enfatizar detalhes como mosaicos arabescos ou as costas de uma multidão — aparentes bagatelas que, no entanto, efetivamente resumiam os principais acontecimentos emocionais.

O que mais fascinava o público era o "indiscutível talento do Sr. Lubitsch em trabalhar com multidões".[29] Muitos anos após o lançamento de seus filmes, os espectadores ainda se lembravam de seu principal atrativo — as multidões da rebelião de Paris em *Madame Du Barry*, as agitadas cenas de batalha em *Amores de Faraó* e o episódio de *Ana Bolena* que mostrava toda Londres em frente à Torre esperando pela entrada solene de Ana Bolena.[30] Lubitsch tinha, é claro, aprendido com Max Reinhardt, que cedo provou ser um mestre na arte de colocar suas multidões no palco no espaço apropriado, orquestrando seus movimentos dramaticamente. Talvez Reinhardt pressentisse os acontecimentos que viriam, pois as multidões iriam se transformar de um elemento de seu palco num elemento da vida cotidiana alemã — um processo que alcançou seu clímax após a guerra, quando ninguém podia evitar encontrá-las nas ruas e praças. Estas massas eram mais do que um pesado fator social; eram tão tangíveis quanto qualquer indivíduo. Uma esperança para alguns e um pesadelo para outros, estimulavam a imaginação. O "coro de declamação" de Ernest Toller tentou dar-lhes uma voz própria, e mesmo Reinhardt pagou-lhes tributo ao fundar seu "Teatro dos Quinhentos", de curta vida.[31]

O momento de mostrar multidões na tela foi bem escolhido, principalmente porque elas agora assumiam o aspecto de unidades dinâmicas correndo através de amplos espaços — um aspecto que a tela, mais do que o palco, era capaz de espelhar. Lubitsch sabia como trabalhar com tais multidões, e mostrou até verdadeira originalidade ao elaborar uma cena familiar a todos os alemães do pós-guerra: o contraste entre o indivíduo na multidão e a própria multidão como uma massa sólida. Para este objetivo, ele usou um recurso exclusivamente cinematográfico, que não pode ser melhor descrito do que pelas seguintes palavras da Srta. Lejeune: "Lubitsch tinha uma maneira de manipular seus bonecos de modo a dar à multidão, e em contraste, à solidão, uma nova força. Ninguém antes havia enchido e esvaziado tanto seus espaços com a massa em movimento, como figuras surgindo de roldão de todos os cantos para cobrir a tela, e se dispersando de novo como um redemoinho, deixando uma única figura parada no meio da praça vazia." [32] A cena de massa típica dos

filmes de Lubitsch decompunha a multidão para exibir como seu núcleo "uma única figura" que, após a dissolução da multidão, era deixada sozinha no vazio. Assim, o indivíduo aparecia como uma criatura desamparada num mundo ameaçado pela dominação das massas (Ilustração 1). Paralelamente, ao enredo estereotipado de todos esses filmes históricos, este recurso pictórico tratava a solidão patética do indivíduo com uma simpatia que implicava aversão à massa plebéia e medo de seu perigoso poder. Foi um recurso que testemunhou as inclinações antidemocráticas do momento.

Nos filmes de Lubitsch e seus derivados — que retrataram, além de Danton, personagens como Lucrécia Bórgia e Lady Hamilton —, duas tendências díspares se entrelaçavam constantemente.[33] Uma se manifestou nas estruturas arquitetônicas, roupas e cenas de época que ressuscitaram a vida exterior do passado. A esta tendência à extroversão se opunha uma à introversão: a representação de algumas configurações psicológicas com um desprezo total pelos fatos. Mas este entrelaçamento não incomodava ninguém. Os realizadores eram especialistas em moldar os ingredientes de um filme numa mistura fascinante que eliminava divergências em vez de expô-las. Na realidade, o que essa mistura revelava era o inerente niilismo de que já falei.

A ilusória combinação de realismo convencional e ufanismo psicológico que Lubitsch e seus seguidores inventaram nunca foi adotada no geral. Nos filmes alemães mais importantes do pós-guerra, a introspecção suplantou a tendência à extroversão. Não tão influenciados pela pseudo-realista *Madame Du Barry* de Lubitsch, como pelo fantástico *O Estudante de Praga* de Wegener, esses filmes refletiram os principais acontecimentos das instâncias emocionais com uma intensidade que transformou locais familiares em estranhas selvas. Eles predominaram entre 1920 e 1924, um período que será considerado como um todo.

Mas antes do exame das conquistas essenciais do período do pós-guerra, alguma atenção deve ser dada a filmes de importância secundária. Caracterizá-los como tal é um veredicto sobre seu valor sintomático, em vez de sobre seu valor estético. Eles satisfizeram desejos do momento ou gostos ultrapassados, debruçaram-se sobre peculiaridades provincianas assim como sobre temas de interesse mundial. Significativamente, eles não seguiram a tendência à introversão da época, mas trabalharam temas que lhes permitiam mais ou menos preservar os aspectos comuns da vida. Entre eles, florescendo

de 1919 a 1920, figura um grupo de filmes populares de aventuras sensacionais em qualquer ponto conhecido ou desconhecido da Terra. Os lugares desconhecidos eram preferidos por causa de seu apelo exótico. Em *Die Herrin der Welt* (*Senhora do Mundo*), um seriado em oito partes, uma valente garota alemã viaja do inexplorado interior da China ao legendário país de Ofir para lá encontrar o fabuloso tesouro da Rainha de Sabá.[34]

Outros filmes do gênero — como o alegre *Der Mann ohne Namen* (*O Homem sem Nome*) e o primeiro filme de Fritz Lang, *Die Spinnen* (*As Aranhas*) — também assumiram a forma de seriados longos, talvez influenciados pela imensidão do espaço geográfico que cobriam.[35] Mesmo o filme de vinte milhões de marcos de Joe May, *Das Indische Grabmal* (*O Sepulcro Indiano*), modestamente confinado à Índia e de tamanho normal, excedeu os seriados em episódios de *suspense*. Esta superprodução, que compartilhava da mesma sinistra moral dos filmes históricos de Lubitsch, não apenas adaptou a milagrosa prática da ioga à tela, mas mostrou ratos roendo os grilhões de seu herói capturado, elefantes formando uma gigantesca alameda e uma cruenta luta contra tigres.[36] Os circos na época tinham bons lucros com o aluguel de animais.

Todo o grupo de filmes, com seu fascínio por cenários exóticos, parecia um sonho de prisioneiro. A prisão era, é óbvio, a pátria mutilada e bloqueada; pelo menos era assim que a maioria dos alemães sentiam. O que eles chamavam de sua missão mundial havia sido impedido, e agora todas as saídas pareciam fechadas. Estes filmes ávidos por espaço revelam quão amargamente o alemão médio se ressentia de sua segregação involuntária. Eles funcionavam como válvulas de escape; de modo ingênuo, os alemães satisfaziam seu suprimido desejo de expansão através de filmes que levavam sua imaginação a reanexar o mundo, incluindo Ofir. Quanto a Ofir, o prospecto de *Senhora do Mundo* não esqueceu de dizer que a idéia de localizar este reino mítico na África havia sido defendida por Karl Peters. Como este era o patrocinador da Sociedade de Colonização Alemã (*Deutscher Kolonialverein*) e um dos fundadores da África Oriental Alemã, a menção de seu nome indica abertamente as conotações do filme. A inflação impediu que os produtores, naquele momento, enviassem dispendiosas expedições às extremidades do mundo.[37] A conseqüência foi que um pagode chinês ficava no topo de uma montanha alemã e a planície arenosa de Brandemburgo servia como um

deserto genuíno. Este truque se provou um veículo de progresso, já que forçou as equipes dos estúdios alemães a desenvolverem muitos recursos novos.

Para se ter uma visão completa — uma mania enfadonha para ser cultivada, mas muito recompensadora para ser suprimida completamente —, não se deve deixar de ver as comédias produzidas durante aquele período de filmes introvertidos. Foi novamente Lubitsch que tomou a liderança neste campo, que deixara apenas para agradar a Davidson. Ele o deixara? Enquanto estava incitando uma massa de figurantes a perseguir Madame Du Barry e a dar vivas a Ana Bolena, também estava dirigindo uma espécie de filme-opereta, *Die Puppe* (*A Boneca,* 1919), e a sátira *Die Austernprinzessin* (*A Princesa das Ostras,* 1919), acusada de ridicularizar grosseiramente os hábitos norte-americanos através de cenários espetaculares.[38] Assim ele colocou em prática a filosofia de seu corcunda em *Sumurun,* que "deve dançar e fazer palhaçada de novo porque o público quer rir". Considerando a velocidade com que Lubitsch trocava assassinatos e torturas por danças e piadas, é altamente provável que suas comédias tenham nascido do mesmo niilismo de seus dramas históricos. Esta tendência tornou fácil para ele esvaziar grandes eventos de sua seriedade e perceber potencialidades cômicas em ninharias. Adaptadas por ele, tais ninharias se tornaram trufas. De 1921 em diante, tendo abandonado a história, Lubitsch devotou-se quase exclusivamente ao entretenimento saboroso em que eramestre. Em seu *Die Bergkatze* (*A Montanha do Gato,* 1921), friamente recebido, Pola Negri, a filha de um bandido felino, se movimentava entre formas arquitetônicas inchadas, uma paródia das presunçosas maneiras balcânicas, do militarismo pomposo e, talvez, da moda expressionista.[39]

Se não fosse por Lubitsch, as comédias alemãs da época dificilmente mereceriam ser mencionadas. Adaptações de operetas e peças teatrais — entre elas a inesquecível *Alt Heidelberg* (*Príncipe Estudante,* 1923) — superaram outros produtos de humor genuinamente cinematográfico, e as comédias norte-americanas agradaram muito mais do que as alemãs a um público ávido por uma gargalhada.[40] Isto prova novamente que na Alemanha o desejo natural por felicidade era mais tolerado do que estimulado.

Necessidades escapistas eram de algum modo balanceadas pela necessidade de se optar por um lado no conflito de opiniões. Verdadeira expressão da indignação filistéia, vários filmes deploravam a depressão geral do pós-guerra, a avidez pela diversão e os

nouveaux riches.[41] Mensagens de pura propaganda conviviam com estes veredictos morais. Dois filmes ridicularizaram o exército francês, fazendo com que o governo deste país enviasse duras notas a Berlim; outros incorriam no veto da censura ao disseminar pontos de vista anti-semitas e anti-republicanos.[42] Devido à tensa atmosfera daqueles anos, mesmo temas sem importância ocasionalmente geravam paixões políticas. Em 1923, a exibição em Munique de uma versão cinematográfica de *Nathan the Wise* de Lessing teve de ser interrompida por causa de manifestações anti-semitas — um incidente pressagiando as notórias demonstrações nazistas de Berlim que, nove anos mais tarde, resultariam na proibição de *All Quiet on the Western Front* (*Nada de Novo no Front Ocidental*) de Remarque.[43] No entanto, todos esses filmes interessam de um ponto de vista meramente ideológico; eles caracterizam intenções de grupos em vez de disposições de grupos.

Já em 1919, Dr. Victor E. Pordes, um escritor alemão de estética, reclamou da incapacidade do cinema alemão de criar estórias envolvendo cenas da vida da sociedade e *savoir-faire*. Toda vez em que maneiras civilizadas devem ser espelhadas, disse, os filmes dinamarqueses, franceses e norte-americanos superam de longe os alemães "em educação social e qualidade da maioria dos atores, no tom, na iluminação, e na discrição artística de representação, e finalmente no preciso conhecimento e observação das maneiras".[44] Mas certamente não era a pura incapacidade que interferia na apresentação dos comportamentos no cinema alemão. A crítica de Pordes corrobora o que já afirmamos sobre a tendência à introversão de todos os filmes representativos até 1924. Eles não tinham a intenção de registrar um determinado fenômeno; seu fracasso neste sentido era uma conseqüência inevitável de seu objetivo intrínseco. Os produtos literários e pinturas progressistas da época manifestavam exatamente a mesma aversão ao realismo. No entanto, esta semelhança de estilo não exclui diferenças de conteúdo e de significado; ao contrário, em todos estes dados essenciais o cinema adotou seu próprio caminho, independente. A tendência à introversão que ele seguiu pode ser atribuída a poderosos desejos coletivos. Milhões de alemães, em particular os alemães de classe média, parecem ter-se fechado com relação a um mundo moldado pela pressão Aliada, por violentas lutas internas e pela inflação. Eles agiam como se sob a influência de um terrível choque, que perturbava as relações normais entre sua existência exterior e interior. Na superfície, viviam como antes; psicologicamente, se retiraram para dentro de si mesmos.

Esse encolher-se dentro de uma concha foi favorecido por várias circunstâncias. Primeiro, servia admiravelmente aos interesses da classe dominante alemã, cujas chances de sobrevivência dependiam da disposição das massas de esquecerem as razões de seus sofrimentos. Segundo, a classe média sempre gostou de ser tutelada, e agora que a liberdade política havia surgido, ela estava, tanto teórica quanto praticamente, despreparada para assumir responsabilidades. O choque que experimentou foi causado pelas transgressões à liberdade. Em terceiro lugar, ela entrou na arena no momento em que qualquer tentativa de salvar a abortada emancipação burguesa era capaz de precipitar uma solução socialista. E os socialdemocratas se aventurariam em experiências revolucionárias? Toda a situação parecia tão espinhosa que ninguém se sentia corajoso o suficiente para lutar por ela.

No entanto, seria uma simplificação incorreta rotular o êxodo psicológico do mundo exterior de um mero movimento regressivo. Durante o período desta retirada, a mente alemã foi sacudida por convulsões que perturbaram todo o sistema emocional. Ao mesmo tempo em que esta mente ignorava, ou obstruía, todas as possibilidades externas revolucionárias, faziam um enorme esforço para reconstruir as fundações do eu, para ajustar o eu às reais condições da vida. Escrúpulos com relação a estes dispositivos profundamente enraizados, que haviam apoiado o regime autoritário que entrara em colapso, interferiram com o desejo de mantê-los vivos. É verdade que durante os anos do pós-guerra a introspecção relacionava-se apenas ao indivíduo isolado. Mas isto não significa necessariamente que os alemães insistissem em perpetuar a autonomia individual às custas de suas responsabilidades sociais. Em vez disso a concepção alemã do indivíduo era tão rica em valores tradicionais que não poderia ser jogada fora sem hesitação.

Os filmes do período do pós-guerra de 1920 a 1924 são um *monologue intérieur* único. Eles revelam o que ocorria em camadas quase inacessíveis da mente alemã.

NOTAS

[1] Schwarzschild, *World in Trance*, pp. 51-53.
[2] Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, pp. 48, 71-73.
[3] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 40-41.
[4] *Ibid.*, p. 41; *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, p. 28.
[5] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 41; Eger, *Kinoreform*, pp. 17-18; Zimmereimer, *Filmzensur*, p. 76.
[6] Eger, *Kinoreform* p. 23.
[7] *Ibid.*, p. 17.
[8] *Ibid.*, p. 18.
[9] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 41-42.
[10] Eger, *Kinoreform*, pp. 27-28.
[11] *Ibid.*, p. 31; Moreck, *Sittengeschichte*, pp. 37-39.
[12] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, p. 31.
[13] Pabst, "Bedeutung des Films", in *Moderne Kinematographie*, 1920, p. 26 ss. Ver também Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 140.
[14] Boehmer e Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, p. 6.
[15] Tannenbaum, "Der Grossfilm", in *Der Film von Morgen*, p. 65; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 44.
[16] Davidson, "Wie das deutsche Lichtspieltheater entstand", e Lubitsch, "Wie mein erster Grossfilm entstand", in *Licht Bild Bühne*, pp. 8, 13-14; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 45 ss. Quanto a Davidson, ver "Was is los?", in *Ufa Magazin*, 8-14 de abril de 1927. Quanto a Pola Negri, ver Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 31-32, e Balázs, *Der sichtbare Mensch*, p. 67.
[17] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, p. 29.
[18] "Passion", in *Exceptional Photoplays*, novembro de 1920; *Ufa Verleih-Programme*, 1923, I, 2.
[19] Extraído de "Deception", in *Exceptional Photoplays*, abril de 1921, p. 4. Ver também Tannenbaum, "Der Grossfilm", in *Der Film von Morgen*, pp. 66, 68, 71; *Ufa-Verleih-Programme*, 1923, I, 10. Quanto a Henny Porten neste filme, ver Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, pp. 61-62.
[20] Programa deste filme; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 47.
[21] Programa deste filme; Jacobs, *American Film*, p. 306; *Film Index*, p. 300 b.
[22] "All for a Woman", in *Exceptional Photoplays*, novembro 1921, pp. 4-5; Zaddach, *Der literarische Film*, p. 41.
[23] Citação sobre *Ana Bolena* extraída de "Deception", in *Exceptional Photoplays*, abril 1921, p. 4; a citação a Lubitsch é feita por Jacobs, *American Film*, p. 305.
[24] Canudo citado por Jahier, "42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, pp. 56-60. Amiguet, *Cinéma! Cinéma*, pp. 33-34; Bardèche e Brasillach, *History of Motion Pictures*, p. 189; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 142.
[25] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 51.
[26] Cf. Chowl, "The French Revolution", in *Close Up*, maio 1929, p. 49.
[27] Jacobs, *American Film*, p. 306. Surpreendentemente, Jacobs esquece de mencionar, com relação a isto, D. W. Griffith, cujas técnicas cinematográficas superaram as de Lubitsch.

[28] Gregor, *Zeitalter des Films*, pp. 81-82.
[29] Extraído de "The Loves of Pharaoh", in *Exceptional Photoplays*, janeiro-fevereiro 1922, p. 3. Ver também "Passion", *ibid.*, novembro 1920, p. 3.
[30] Birnbaum, "Massenscenen im Film", in *Ufa-Blätter*; Tannenbaum, "Der Grossfilm", in *Der Film von Morgen*, p. 66.
[31] Birnbaum, "Massenscenen im Film", in *Ufa-Blätter*; Samuel e Thomas, *Expressionism in German Life*, pp. 46-47; Freedley e Reeves, *History of the Theatre*, especialmente p. 529.
[32] Lejeune, *Cinema*, p. 64; Tannenbaum, "Der Grossfilm", in *Der Film von Morgen*, p. 66.
[33] Quanto a *Lucrezia Borgia* (*Lucrécia Bórgia*, 1922), ver Tannenbaum, *ibid.*, p. 67; e Zaddach, *Der literarische Film*, pp. 45-49. Quanto a *Lady Hamilton* (1921), ver Tannenbaum, *ibid.*, p. 67, e Birnbaum "Massenscenen im Film", in *Ufa-Blätter*. Ver também Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 52-53, 60.
[34] Programa deste filme; Kalbus, *ibid.*, pp. 47-48.
[35] Kalbus, *ibid.*, p. 48. Quanto a outros filmes de aventuras exóticas deste tipo, ver Birnbaum, "Massenscenen im Film" in *Ufa-Blätter*, e Kalbus, *ibid.*, pp. 90-91.
[36] Kalbus, *ibid.*, pp. 49, 94; Mühsam, "Tiere im Film", in *Ufa-Blätter*; Tannenbaum, "Der Grossfilm", in *Der Film von Morgen*, p. 71; Balázs, *Der sichtbare Mensch*, p. 112.
[37] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 102-4.
[38] Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 142; Bardèche e Brasillach, *Hystory of Motion Pictures*, pp. 189-90; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 85-86.
[39] Kalbus, *ibid.*, p. 86; Kurtz, *Expressionismus*, p. 82.
[40] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, esp. 77. Quanto às primeiras comédias alemãs, ver também *Ufa Verleih-Programme*, 1923/1924, p. 63 ss.
[41] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 58.
[42] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, pp. 33, 41.
[43] *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, p. 46; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 68; Zaddach, *Der literarische Film*, pp. 49-50.
[44] Pordes, *Das Lichtspiel*, p. 106.

5.

Caligari

O tcheco Hans Janowitz, um dos dois autores do filme *O Gabinete do Dr. Caligari,* foi criado em Praga — a cidade onde a realidade se funde com os sonhos, e os sonhos se transformam em visões de horror. [1] Numa noite de outubro de 1913, este jovem poeta perambulava por um parque de diversões em Hamburgo, tentando encontrar uma moça cujos modos e beleza haviam-no atraído. As barracas do parque cobriam o Reeperbahn, conhecido por qualquer marinheiro como um dos lugares mais alegres do mundo. Ali perto, no Holstenwall, o gigantesco monumento a Bismarck de Lederer pairava como sentinela sobre os navios no porto. À procura da moça, Janowitz seguiu a frágil trilha de uma risada, que ele pensou fosse dela, chegando a um sombrio parque ao lado do Holstenwall. A risada, que aparentemente destinava-se a atrair um jovem, se interrompeu em algum lugar no matagal. Quando, pouco tempo depois, o jovem partiu, uma outra sombra, escondida até então atrás dos arbustos, de repente apareceu e caminhou — como se no rastro daquela risada. Ao passar por esta misteriosa sombra, Janowitz entreviu um homem, parecia um burguês médio. A escuridão reabsorveu o homem e tornou a perseguição impossível. No dia seguinte, grandes manchetes na imprensa local anunciavam: "Horrível crime sexual no Holstenwall! A jovem Gertrude... assassinada." Um obscuro sentimento de que Gertrude poderia ser a moça do parque impeliu Janowitz a comparecer aos funerais da vítima. Durante a cerimônia, de repente teve a sensação de ter descoberto o assassino, que ainda não havia sido capturado. O homem de que suspeitava pareceu reconhecê-lo também. Era o burguês — a sombra nos arbustos.

Carl Mayer, co-autor com Janowitz de *Caligari,* nasceu na capital provincial austríaca de Graz, onde seu pai, um rico homem de negócios, teria prósperado se não fosse obcecado pela idéia de se tornar um jogador "científico". No vigor dos anos ele vendeu sua propriedade, foi para Monte Carlo armado com um "sistema" infalível, e reapareceu alguns meses depois em Graz, quebrado. Sob a pressão dessa catástrofe, o monomaníaco pai expulsou de casa Carl, de 16 anos, e seus três irmãos mais novos, e finalmente se suicidou. Menino ainda, Carl Mayer ficou responsável pelas três crianças. Enquanto ele viajava através da Áustria mascateando barômetros, cantando em coros e fazendo papel de extra em teatros rurais, ficou cada vez mais interessado no palco. Não houve ramo da produção teatral que não tenha explorado durante aqueles anos de vida nômade — anos cheios de experiências que seriam de grande utilidade em sua futura carreira como criador de cinema. No início da guerra, o adolescente ganhava a vida desenhando retratos de Hindenburg em cartões-postais em cafés de Munique. Mais tarde, durante a guerra, conta Janowitz, teve de passar por repetidos exames mentais. Mayer parece ter ficado muito amargurado contra os oficiais psiquiatras encarregados de seu caso.

A guerra terminara. Janowitz, que desde que ela começara servira como oficial num regimento de infantaria, voltou como um pacifista ferrenho, cheio de ódio por uma autoridade que havia enviado milhões de homens para a morte. Sentia que aquela autoridade absoluta era má por natureza. Estabeleceu-se em Berlim, conheceu Carl Mayer, e logo descobriu que este excêntrico jovem, que jamais havia escrito uma linha, compartilhava seus ânimos e pontos de vista. Por que não expressá-los na tela? Entusiasmado com os filmes de Wegener, Janowitz acreditava que esta nova mídia se prestaria para poderosas revelações poéticas. Como é próprio da juventude, os dois amigos embarcaram em intermináveis discussões sobre a aventura de Janowitz no Holstenwall, assim como sobre o duelo mental de Mayer com os psiquiatras. Estas histórias pareciam semelhantes e complementares. Depois de tais discussões, a dupla iria perambular pela noite, irresistivelmente atraída por um fascinante e barulhento parque de diversões em Kantstrasse. Era uma brilhante selva, mais inferno do que paraíso, mas um paraíso para os que haviam trocado o horror da guerra pelo terror do desejo. Uma noite, Mayer arrastou seu companheiro para uma exibição que o impressionara. Sob o título "Homem ou Máquina", apresen-

tava um homem forte que conseguia milagres de força aparentemente sem se esforçar. Agia como se estivesse hipnotizado. O mais estranho era que seus feitos eram acompanhados de expressões que atingiam os fascinados espectadores como fecundos presságios.

Qualquer processo criativo encontra um momento em que apenas uma experiência adicional é necessária para integrar todos os elementos num todo. A misteriosa figura do homem forte foi esta experiência. Na noite deste espetáculo, os amigos visualizaram pela primeira vez a estória original de *Caligari.* Eles escreveram o manuscrito nas seis semanas seguintes. Ao definir a parte que coube a cada um no trabalho, Janowitz chama-se de "o pai que plantou a semente, e Mayer a mãe que a concebeu e amadureceu". No final, apareceu um pequeno problema: os autores não sabiam como batizar seu principal personagem, um psiquiatra construído com base no arquiinimigo de Mayer durante a guerra. Um livro raro, *Unknown Letters of Stendhal,* ofereceu a solução. Ao mergulhar em sua leitura, Janowitz notou que Stendhal, logo ao voltar do campo de batalha, conheceu no La Scala de Milão um oficial chamado Caligari. O nome tiniu para os dois autores.

Sua estória se localiza numa fictícia cidade do Norte da Alemanha perto da fronteira holandesa, significativamente chamada de Holstenwall. Um dia, um parque de diversões chega à cidade, com carrosséis e *shows* — entre os últimos o do Dr. Caligari, um estranho homem de óculos que fazia propaganda do sonâmbulo Cesare. Para obter licença, Caligari vai à prefeitura, onde é tratado estupidamente por um arrogante funcionário. Na manhã seguinte este funcionário é encontrado assassinado em seu quarto, o que não impede que a população da cidade se divirta com os prazeres do parque. Com vários espectadores, Francis e Alan — dois estudantes apaixonados por Jane, a filha de um médico — entram na barraca do Dr. Caligari e vêem Cesare sair vagarosamente de uma caixa vertical em forma de caixão. Caligari diz para a impressionada platéia que o sonâmbulo responderá a perguntas sobre o futuro. Alan, num estado de excitação, pergunta quanto tempo vai viver. Cesare abre a boca; parece dominado por um terrífico poder hipnótico que emana de seu dono. "Até o anoitecer", responde. Ao anoitecer, Francis sabe que o amigo foi morto exatamente da mesma maneira que o funcionário. O estudante, suspeitando de Caligari, convence o pai de Jane a ajudá-lo numa investigação. Com uma autorização de busca, os dois forçam sua entrada no *trailer*

do apresentador do *show* e exigem que ele tire seu *medium* do transe. Porém, neste exato momento são chamados pela delegacia de polícia para assistir ao interrogatório de um criminoso que fora flagrado matando uma mulher, e que nega furiosamente ser o assassino procurado.

Francis continua a espionar Caligari e, ao cair da noite, secretamente se esgueira por uma janela do *trailer.* Mas enquanto ele imagina que vê Cesare deitado em sua caixa, Cesare na realidade invade o quarto de Jane, levanta um punhal para trespassar a moça adormecida, olha atentamente para ela, guarda o punhal e foge, com Jane aos gritos em seus braços, através de telhados e estradas. Perseguido pelo pai de Jane, larga a moça, que é então levada para casa, enquanto o solitário seqüestrador morre de exaustão. Como Jane, numa flagrante contradição com o que Francis acredita ser a verdade, insiste em ter reconhecido Cesare, Francis aproxima-se uma segunda vez de Caligari para solucionar esta torturante charada. Os dois policiais que o acompanham confiscam a caixa com feitio de caixão e Francis retira dela um fantoche representando o sonâmbulo. Beneficiando-se do descuido dos investigadores, Caligari consegue escapar. Ele procura abrigo num manicômio. O estudante o segue, procura o diretor para perguntar sobre o fugitivo e recua horrorizado: o diretor e Caligari são uma e a mesma pessoa.

Na noite seguinte — o diretor adormecera —, Francis e três membros da equipe médica a quem ele contara o caso vasculham o escritório do diretor e descobrem material que estabelece completamente a culpa do psiquiatra. Entre uma pilha de livros encontram um velho volume sobre um apresentador de *shows* chamado Caligari que, no século XVIII, viajou pelo Norte da Itália, hipnotizou seu *medium* Cesare, levando-o a assassinar diversas pessoas e que, durante a ausência de Cesare, substituía-o por uma figura de cera para enganar a polícia. A principal prova são os registros clínicos do diretor; estes evidenciam que ele queria verificar o alcance das faculdades hipnotizadoras de Caligari, que seu desejo se tornara uma obsessão e que, quando um sonâmbulo foi colocado sob seus cuidados, não pôde resistir à tentação de repetir aqueles terríveis jogos. Ele adotara a identidade de Caligari. Para fazê-lo admitir seus crimes, Francis confronta o diretor com o cadáver de seu instrumento, o sonâmbulo. Assim que o monstro percebe que Cesare está morto, começa a delirar. Enfermeiros treinados colocam-no numa camisa-de-força.

Este conto de horror inspirado em E. T. A. Hoffmann foi uma estória verdadeiramente revolucionária. Como indica Janowitz, ele e Carl Mayer semi-intencionalmente estigmatizaram a onipotência de uma autoridade estatal que se manifestava através do serviço militar obrigatório e das declarações de guerra. O governo de guerra alemão parecia, para os autores, o protótipo de tal autoridade voraz. Súditos da monarquia austro-húngara, eles estavam em melhor posição do que a maioria dos cidadãos do Reich para perceberem as fatais tendências inerentes ao sistema alemão. O caráter de Caligari engloba essas tendências; ele exemplifica uma autoridade ilimitada que idolatra o poder como tal e que, para satisfazer sua avidez pela dominação, viola cruelmente todos os direitos e valores humanos (Ilustração 2). Funcionando como um mero instrumento, Cesare é não tanto um assassino culpado, mas uma vítima inocente de Caligari. Este é o modo como os autores o entendem. De acordo com o pacifista Janowitz, eles criaram Cesare com o obscuro desejo de retratar o homem comum que, sob a pressão do serviço militar compulsório, é treinado para matar e ser morto. O significado revolucionário da estória revela-se sem sombra de dúvida no final, com a revelação de que Caligari é o psiquiatra; a razão ultrapassa o poder irracional, a autoridade insana é simbolicamente abolida. Idéias semelhantes também eram expressadas no teatro da época, mas os autores de *Caligari* as transferiram para a tela sem incluir nenhuma das elegias ao "Novo Homem" libertado da autoridade na qual muitas peças expressionistas incorriam.

Um milagre ocorreu: Erich Pommer, diretor executivo da Decla-Bioscop, aceitou este roteiro pouco comum, se não subversivo. Foi um milagre? Como naqueles primeiros dias do pós-guerra prevalecia a convicção de que os mercados externos só poderiam ser conquistados por produções artísticas, a indústria cinematográfica alemã, é claro, estava ansiosa para fazer experiências no campo do entretenimento esteticamente qualificado.[2] A arte assegurava a exportação, e a exportação significava salvação. Um ardente defensor desta doutrina, Pommer tinha também um faro incomparável por valores cinematográficos e demanda popular. Tenha ou não absorvido o significado da estranha estória que Mayer e Janowitz lhe submeteram, certamente percebeu sua atmosfera oportuna e suas interessantes potencialidades cênicas. Ele era um dirigente nato que cuidava de assuntos cinematográficos e de negócios com igual facilidade e, acima de tudo, se destacava por estimular as energias criativas de diretores e atores. Em 1923, a UFA o tornaria seu produtor executivo.[3] Suas atividades deixariam marca no cinema pré-hitleriano.

Pommer chamou Fritz Lang para dirigir *Caligari,* mas no meio das discussões preliminares Lang recebeu ordens de terminar seu seriado *As Aranhas;* os distribuidores do filme exigiam seu final.[4] O sucessor de Lang foi o Dr. Robert Wiene. Como seu pai, um ator de Dresden que fora famoso, havia-se tornado levemente insano no final da vida, Wiene não estava totalmente despreparado para trabalhar com o caso do Dr. Caligari. Ele sugeriu, em total acordo com o que Lang havia planejado, uma mudança essencial na estória original — uma mudança contra a qual os dois autores protestaram violentamente. Mas ninguém os apoiou.[5]

A estória original era um registro de horrores reais; a versão de Wiene transforma este registro numa quimera tramada e narrada pelo mentalmente louco Francis. Para realizar esta transformação, o corpo da estória original é colocado dentro de outra (estória-moldura) que introduz Francis como um louco. O filme *Caligari* começa com o primeiro dos dois episódios que compõem o arranjo. Francis é mostrado sentado num banco no parque do manicômio ouvindo o confuso balbucio de um companheiro sofredor. Andando vagarosamente, como uma aparição, uma paciente passa por eles: é Jane. Francis diz a seu companheiro: "A experiência por que eu e ela passamos é ainda mais estranha do que a sua. Vou contar-lhe."[6] *Fade-out.* Aparece então Holstenwall e a estória original começa terminando, como vimos, com a identificação de Caligari. Depois de um novo *fade-out,* o segundo e último episódio da estória-moldura começa. Francis, tendo terminado a narrativa, segue seu companheiro de volta ao hospício, onde se mistura a uma multidão de tristes figuras — entre elas Cesare, que, ausentemente, acaricia uma pequena flor. O diretor, uma pessoa calma e de aparência compreensiva, se junta à multidão. Perdido no labirinto de suas alucinações, Francis confunde o diretor com o personagem fantasmagórico que ele próprio criara, e o acusa, demônio imaginário, de ser um louco perigoso. Grita e luta freneticamente com enfermeiros. A cena seguinte se passa na enfermaria, com o diretor colocando seus óculos com aros em forma de chifre que imediatamente mudam sua aparência: parece Caligari examinando o exausto Francis. Depois do exame, remove os óculos e, todo brandura, conta aos assistentes que Francis acredita que ele seja Caligari. Agora, que entende o

caso deste paciente, conclui o diretor, será capaz de curá-lo. Com esta agradável mensagem, a platéia é dispensada.

Janowitz e Mayer sabiam por que se insurgiram contra a estória-moldura: ela perverteu, se não reverteu, suas intenções intrínsecas. Enquanto a estória original expunha a loucura inerente à autoridade, o *Caligari* de Wiene glorificava a autoridade e condenava seu antagonista à loucura. Um filme revolucionário foi assim transformado em um filme conformista — seguindo o padrão muito usado de declarar insanos alguns indivíduos normais, mas criadores de problemas, e de mandá-los para um manicômio. Esta mudança sem dúvida não foi resultado da predileção pessoal de Wiene, mas de sua instintiva submissão às necessidades do cinema; filmes, pelo menos filmes comerciais, são obrigados a responder aos desejos das massas. Em sua forma modificada, *Caligari* não mais era um produto que expressava, do melhor modo, sentimentos característicos da intelectualidade, mas um filme supostamente adequado a se harmonizar com o que os menos cultos sentiam e de que gostavam.

Se é verdade que durante os anos do pós-guerra a maioria dos alemães tendeu ansiosamente a se afastar de um duro mundo externo, mergulhando no intangível domínio da alma, a versão de Wiene foi certamente mais consistente com essa atitude do que a estória original; porque, ao colocar a original numa caixa, esta versão verdadeiramente espelhou a retirada geral para dentro de uma concha. Em *Caligari* (e em vários outros filmes da época), o recurso a uma estória-moldura foi não apenas uma forma estética, mas teve também um conteúdo simbólico. Significativamente, Wiene evitou mutilar a estória original. Apesar de *Caligari* ter-se transformado em um filme conformista, preservou e ressaltou sua estória revolucionária — como uma fantasia de um louco. A derrota de Caligari agora fazia parte das experiências psicológicas. Neste sentido, o filme de Wiene sugere que, ao se voltarem para dentro de si mesmos, os alemães foram impulsionados a reconsiderar sua crença tradicional na autoridade. Esse comportamento atingiu o grosso dos trabalhadores socialdemocratas, levando-as a refrear sua ação revolucionária; e ao mesmo tempo uma revolução psicológica parece ter-se delineado nas profundezas da alma coletiva. O filme reflete este duplo aspecto da vida alemã, ao acoplar uma realidade, na qual a autoridade de Caligari triunfa, a uma alucinação em que esta mesma autoridade é derrubada. Não poderia haver melhor configuração de símbolos para esta reação, contra os dispositivos autoritários, que aparentemente ocorreu sob a cobertura de um comportamento que rejeitava a revolta.

Janowitz sugeriu que os cenários de *Caligari* fossem desenhados pelo pintor e ilustrador Alfred Kubin que, precursor dos surrealistas, fez sinistros fantasmas invadirem inofensivos cenários e visões torturantes emergirem do subsconsciente. Wiene concordou com a idéia de quadros pintados, mas preferiu, em vez de Kubin, três artistas expressionistas: Hermann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann. Eles eram membros do grupo Sturm de Berlim que, através da revista *Sturm,* de Herwarth Walden, promoveu o expressionismo em todos os campos da arte.[7]

Apesar de a pintura e a literatura expressionistas terem evoluído anos antes da guerra, conquistaram público apenas após 1918. Neste aspecto, o caso da Alemanha de alguma forma lembra o da Rússia Soviética onde, durante o pequeno período do comunismo de guerra, diferentes correntes da arte abstrata gozaram de um verdadeiro apogeu.[8] Para um povo revolucionado, o expressionismo parecia combinar a negação das tradições burguesas com a confiança no poder do homem de moldar livremente a sociedade e a natureza. Graças a tais virtudes, deve ter enfeitiçado muitos alemães irritados com o colapso de seu universo.[9]

"Os filmes devem ser desenhos que ganham vida": esta era a fórmula de Hermann Warm na época em que ele e seus dois companheiros desenhistas estavam construindo o mundo de *Caligari.*[10] Obedecendo às suas crenças, os quadros e cortinas de *Caligari* tinham abundantes complexos de formas recortadas, pontudas, lembrando muito os padrões góticos. Produtos de um estilo que na época quase se tornara um maneirismo, esses complexos sugeriam casas, paredes, paisagens. Exceto por alguns lapsos ou concessões — alguns fundos se opunham ao convencionalismo pictórico de uma maneira muito direta, enquanto outros os preservavam —, os cenários significavam uma perfeita transformação de objetos materiais em ornamentos emocionais. Com suas chaminés oblíquas em tetos confusos, suas janelas em forma de arco ou pipa e seus arabescos em forma de árvore, que eram ameaças em vez de árvores, Holstenwall parecia aquelas visões de cidades desconhecidas que o pintor Lyonel Feininger evocou através de suas composições angulosas, cristalinas.[11] Além disso, o sistema ornamental em *Caligari* expandiu-se através do espaço, anulando seu aspecto convencional por

meio de sombras pintadas em desarmonia com os efeitos de luz, e delineações em ziguezague desenhadas para apagar todas as regras de perspectivas. O espaço ora se tornava numa superfície plana reduzida, ora aumentava suas dimensões para se tornar o que um escritor chamou de um "universo estereoscópico".[12]

Letreiros foram introduzidos como um elemento essencial dos cenários — de forma bastante aprofundada —, considerando a estreita relação entre letreiro e desenhos. Em uma cena o louco desejo do psiquiatra de imitar Caligari se materializa em caracteres trêmulos compondo as palavras "Eu preciso me tornar Caligari" — palavras que brilham diante de seus olhos na estrada, nas nuvens, no topo das árvores. A incorporação dos seres humanos e de seus movimentos à textura desses ambientes era tremendamente difícil. De todos os atores, apenas os dois protagonistas pareciam realmente ter sido criados por uma imaginação de desenhistas. Werner Krauss, como Caligari, tinha a aparência de um fantasma mágico tecendo ele próprio as linhas e sombras através das quais se movimentava, e quando o Cesare de Conrad Veidt esgueirou-se por um muro, parecia que este o havia expelido (Ilustração 3). A figura de um velho anão e as roupas antiquadas da multidão ajudaram a tirar da realidade o aglomerado de barracas do parque, fazendo com que se incorporassem à bizarra vida de formas abstratas.

Se a Decla tivesse escolhido deixar a estória original de Mayer e Janowitz, esses "desenhos que adquiriam vida" teriam-na contado de modo perfeito. Como abstrações expressionistas, eles eram animados pelo mesmo espírito revolucionário que impelira os dois roteiristas a acusar a autoridade — a espécie de autoridade reverenciada na Alemanha — de excessos desumanos. No entanto, a versão de Wiene repudiou este significado revolucionário de representação expressionista, ou, pelo menos, colocou-o como a própria estória original: entre aspas. No filme *Caligari,* o expressionismo parece não ser nada mais do que a tradução adequada de uma fantasia de um louco em termos pictóricos. Este foi o modo como muitos críticos alemães da época entenderam, e apreciaram, os cenários e gestos. Um dos críticos afirmou com ignorância segura: "A idéia de transmitir as noções de cérebros doentes... através de pinturas expressionistas é não apenas bem concebida, mas também bem realizada. Aqui este estilo tem direito de existir, prova um resultado de sólida lógica."[13]

Em seu triunfo, os filisteus não perceberam um fato significativo: apesar de *Caligari* estigmatizar as chaminés oblíquas como loucura, nunca restaurou as perpendiculares como normalidade. Os ornamentos expressionistas também atravessaram o episódio conclusivo do filme, em que, do ponto de vista dos filisteus, esperar-se-iam perpendiculares para a caracterização do renascimento da realidade convencional. Em conseqüência, o estilo de *Caligari* serviu tanto para retratar a loucura quanto para transmitir mensagens revolucionárias. Que função teria realmente assumido?

Durante os anos do pós-guerra, o expressionismo freqüentemente foi considerado uma expressão de sensações e experiências primitivas. Carl, o irmão de Gerhart Hauptmann — um escritor famoso e poeta com inclinações expressionistas —, adotou esta definição, e depois perguntou como as manifestações espontâneas de uma alma profundamente agitada poderiam ser melhor expressas. Enquanto a linguagem moderna, salientava, é muito pervertida para servir a este propósito, o cinema — ou o bioscópio, como o chamava — oferece uma oportunidade única de externar a fermentação da vida interior. É claro, disse ele, que o bioscópio deve retratar apenas os atos das coisas e dos seres humanos que sejam realmente cheios de alma.[14]

Os pontos de vista de Carl Hauptmann elucidam o estilo expressionista de *Caligari.* Ele tinha a função de caracterizar o fenômeno na tela como fenômeno da alma — uma função que ofusca seu significado revolucionário. Ao tornar o filme uma projeção externa de eventos psicológicos, a representação expressionista simbolizou — de maneira muito mais espantosa do que o recurso à estória-moldura — o encolhimento geral para dentro de uma concha que ocorreu na Alemanha do pós-guerra. Não foi por acaso que, a partir do momento em que este processo coletivo se efetivou, atos e cenários estranhos, num estilo expressionista ou semelhante, marcaram muito um importante filme. *Variété* (*Variedades*), de 1925, mostrou os seus traços finais.[15] Dado o seu caráter estereotipado, cenários e atos pareciam-se com alguns familiares sinais de trânsito — "Homens trabalhando", por exemplo. Só que aqui o letreiro era diferente. O sinal dizia: "Alma trabalhando".

Depois de uma ampla campanha de propaganda que culminou com o enigmático cartaz "Você deve se tornar Caligari", a Decla lançou o filme em fevereiro de 1920 na Marmorhaus de Berlim.[16] Entre as críticas da imprensa — elas foram unânimes em elogiar

Caligari como o primeiro trabalho de arte da tela —, a do *Vorwärts*, o principal órgão do Partido Social Democrata, distinguiu-se pelo total absurdo. Ao comentar a cena final do filme, na qual o diretor do hospício promete curar Francis, usou as seguintes palavras: "Este filme é também moralmente invulnerável, visto que evoca simpatia pelos doentes mentais e compreensão pela atividade altruísta dos psiquiatras e enfermeiros."[17] Em vez de reconhecer que o ataque de Francis contra uma odiosa autoridade se harmonizava com a própria doutrina antiautoritária do Partido, *Vorwärts* preferiu considerar a própria autoridade um modelo de virtudes progressistas. Era sempre o mesmo mecanismo psicológico: as propensões racionalizadas de classe média dos socialdemocratas interferindo em seus racionais objetivos socialistas. Enquanto os alemães estavam muito próximos de *Caligari* para elogiar seu valor sintomático, os franceses perceberam que era mais do que um filme excepcional. Cunharam o termo *"caligarismo"* e o aplicaram a um mundo do pós-guerra que parecia completamente de cabeça para baixo; o que, de qualquer modo, prova que sentiram a relação do filme com a estrutura da sociedade. A estréia em Nova York de *Caligari*, em abril de 1921, estabeleceu firmemente sua fama mundial. Mas, além de dar nascimento a muitas imitações e de servir como modelo para tentativas artísticas, o "filme mais amplamente discutido da época" nunca influenciou seriamente o cinema norte-americano ou o francês.[18] Ele permaneceu solitário, como um monólito.

Caligari mostra a "Alma trabalhando". Em que aventuras a alma revolucionária embarca? Os elementos narrativos e pictóricos do filme gravitam em torno de dois pólos opostos. Um pode ser rotulado de "Autoridade" ou, mais explicitamente, "Tirania". O tema da tirania, pelos quais os autores eram obcecados, perpassa a tela do começo ao fim. Cadeiras giratórias de enorme peso simbolizam a superioridade dos funcionários municipais e, de modo semelhante, o gigantesco espaldar da cadeira do porão de Alan testemunha a presença invisível de poderes cujos tentáculos se entendem sobre ele. Escadarias reforçam o efeito dos móveis: numerosos degraus levam às delegacias policiais, e no próprio manicômio não menos do que três lances paralelos de escadas são mostrados para marcar a posição do Dr. Caligari no topo da hierarquia (Ilustração 4). O fato de o filme conseguir retratá-lo como uma figura tirânica do gabarito de Homunculus e do Henrique VIII de Lubitsch é substanciado por uma declaração iluminadora na novela de Joseph Freeman, *Never Call Retreat*. Seu herói, um professor vienense de história, conta sua vida num campo de concentração alemão onde, depois de ser torturado, é jogado numa cela: "Deitado sozinho naquela cela, pensei no Dr. Caligari; depois, sem transição, no Imperador Valentiniano, dono do mundo romano, que sentia grande prazer em impor sentenças de morte por pequenas e imaginárias ofensas. As expressões favoritas de César eram: 'Cortem sua cabeça!' — 'Queimem-no vivo!' — 'Açoitem-no com clavas até sua morte!' Eu pensei em como o imperador era um genuíno dirigente do século XX, e na mesma hora adormeci".[19] Este raciocínio de sonho penetra no âmago do Dr. Caligari, ao considerá-lo um companheiro de Valentiniano e uma premonição de Hitler. Caligari é uma premonição muito específica, no sentido de que usa poder hipnótico para forçar seu desejo sobre seu instrumento — uma técnica pressagiando, em conteúdo e propósito, a manipulação da alma que Hitler foi o primeiro a colocar em prática em escala gigantesca. Apesar de, na época de *Caligari*, o motivo do hipnotizador arbitrário não ser desconhecido na tela — desempenhou papel proeminente no filme norte-americano *Trilby*, exibido em Berlim durante a guerra —, nada no ambiente da época levava os dois autores a retratá-lo.[20] Eles devem ter sido levados por um daqueles obscuros impulsos que, originados dos fundamentos, vagarosamente em mutação, da vida de um povo, algumas vezes engendram visões verdadeiras.

Dever-se-ia esperar que o pólo oposto da tirania fosse o da liberdade; porque era indubitável que seu amor pela liberdade fez com que Janowitz e Mayer revelassem a natureza da tirania. Porém este contrapólo é a reunião dos elementos que compõem o parque de diversões — o parque com suas filas de barracas, suas confusas multidões cercando-as e sua diversidade de divertimentos assustadores. Nele, Francis e Alan juntam-se, felizes, à onda de espectadores; nele, o cenário de seu triunfo, Dr. Caligari é finalmente desmascarado. Em suas tentativas de definir o caráter de um parque, as fontes literárias repetidamente evocam a memória de Babel e de Babilônia. Um panfleto do século XVII descreve o barulho típico de um parque como "tão grande que poder-se-ia pensar que Babel não se lhe compara", e, quase duzentos anos mais tarde, um jovem poeta inglês se entusiasma com "aquela Babilônia de barracas — o Parque de Diversões" [21]. A maneira pela qual tais imagens bíblicas são utilizadas,

sem dúvida, caracteriza o parque como um enclave de anarquia na esfera do entretenimento. Isto é responsável por seu eterno poder de atração. As pessoas de todas as classes e idades se divertem perdendo-se na selva de cores brilhantes e sons agudos, habitada por monstros e repleta de sensações corporais — de violentos choques a sabores de incrível doçura. Para adultos é uma regressão aos dias da infância, nos quais jogos e negócios sérios são idênticos, coisas reais e imaginárias se misturam, e desejos anárquicos testam sem objetivo possibilidades infinitas. Através dessa regressão, o adulto escapa de uma civilização que tende a crescer demais e a matar de fome o caos de instintos — escapa dela para restaurar aquele caos sobre o qual a civilização sempre repousa. O parque não é liberdade, mas anarquia gerando caos.

Significativamente, a maioria das cenas no parque em *Caligari* começam com uma pequena abertura de câmera em íris mostrando um tocador de realejo cujo braço roda constantemente, e, atrás dele, o topo de um carrossel que nunca pára seu movimento circular.[22] O círculo, neste caso, se torna um símbolo do caos. Enquanto a liberdade parece um rio, o caos parece um redemoinho. Esquecida de si mesma, uma pessoa pode mergulhar no caos; não pode se mover nele. O fato de os dois autores terem selecionado um parque e suas liberdades em contraste às opressões de Caligari revela o furacão de suas aspirações revolucionárias. Por mais que eles sonhassem com a liberdade, aparentemente eram incapazes de imaginar seus contornos. Há alguma coisa de boêmio em sua concepção; parece o produto de um idealismo ingênuo em vez de verdadeira compreensão. Mas é preciso que se diga que o parque sem dúvida refletia as caóticas condições da Alemanha do pós-guerra.

Intencionalmente ou não, *Caligari* expõe a alma se movimentando entre tirania e caos, e enfrentando uma situação desesperada: qualquer fuga da tirania parece jogá-lo num estado de confusão absoluta. De modo bastante lógico, o filme espalha uma atmosfera totalizante de horror. Como o mundo nazista, o de *Caligari* é abundante de sinistros presságios, atos de terror e explosões de pânico. A equação de horror e falta de esperança atinge o clímax no episódio final que pretende restabelecer a vida normal. Exceto pela ambígua figura do diretor e dos estranhos membros de sua equipe, a normalidade se opera através da multidão de doentes movendo-se em seu bizarro ambiente. O normal como uma casa de loucos: a frustração não poderia ser retratada de modo mais completo. Este filme, como *Homunculus*, libera um forte sadismo e um apetite por destruição.[23] O reaparecimento desses traços na tela uma vez mais testemunha sua proeminência na alma coletiva alemã.

Peculiaridades técnicas revelam peculiaridades de significado. Em *Caligari*, começam a se afirmar métodos característicos da técnica cinematográfica alemã. *Caligari* inicia uma longa procissão de filmes feitos cem por cento em estúdios. Ao mesmo tempo, por exemplo, em que os suecos na época enfrentavam grandes desafios para capturar a verdadeira aparência de uma tempestade de neve ou de um bosque, os diretores alemães, pelo menos até 1924, estavam tão apaixonados pelos efeitos criados a portas fechadas que construíam paisagens completas dentro das paredes dos estúdios. Eles preferiam comandar um universo artificial a depender dos acasos do mundo exterior. Sua fuga para dentro do estúdio era parte da retirada geral para dentro de uma concha. A partir do momento em que os alemães haviam escolhido procurar abrigo dentro da alma, do mesmo modo não poderiam permitir que a tela explorasse a verdadeira realidade que haviam abandonado. Isto explica o importante papel de arquitetura depois de *Caligari* — um papel que surpreendeu muitos estudiosos. "Tem uma importância enorme", salienta Paul Rotha numa pesquisa sobre o período do pós-guerra, "compreender o significativo papel desempenhado pelo arquiteto no desenvolvimento alemão."[24] Como poderia ser de outro modo? As fachadas e salas dos arquitetos não eram meras paisagens, mas hieróglifos. Elas expressavam a estrutura da alma em termos de espaço.

Caligari também mobiliza a luz. É um recurso de iluminação que torna possível aos espectadores ver o assassinato de Alan sem vê-lo; o que eles vêem, na parede do sótão do estudante, é a sombra de Cesare matando a sombra de Alan. Tais recursos se tornaram uma especialidade dos estúdios alemães. Jean Cassou credita aos alemães a invenção de uma "brilhante iluminação feita em laboratório",[25] e Harry Alan Potamkim considera o uso da iluminação no filme alemão sua "principal contribuição ao cinema".[26] Esta ênfase na iluminação pode ser observada através de uma experiência feita por Max Reinhardt no teatro pouco antes de *Caligari*. Em sua encenação do drama anterior à guerra de Sorge *Der Bettler* (*O Mendigo*) — uma das primeiras e mais vigorosas manifestações do expressionismo —, ele substituiu os cenários normais por imaginários, criados através de efeitos de luz.[27] Reinhardt sem dúvida introduziu estes efei-

tos para ser fiel ao estilo dramático. A analogia com os filmes do período do pós-guerra é óbvia: foi sua natureza expressionista que impeliu muitos diretores de fotografia alemães a criar em sombras tão exuberantes quanto a erva daninha e a associar fantasmas etéreos a arabescos ou a rostos estranhamente iluminados.

Esses esforços destinavam-se a cobrir todo o cenário com uma iluminação sobrenatural, marcando-o como cenário da alma. "A luz deu alma aos filmes expressionistas", afirma Rudolph Kurtz em seu livro sobre o cinema expressionista.[28] Exatamente o oposto é verdadeiro: nestes filmes a alma era a virtual fonte de luz. A tarefa de usar esta iluminação interior era de alguma forma facilitada pelas poderosas tradições românticas.

A tentativa feita em *Caligari* de coordenar cenários, atores, iluminação e ação é sintomática no sentido de organização estrutural que, a partir deste filme, se manifesta no cinema alemão. Rotha cunha o termo "construtivismo de estúdio" para caracterizar "aquele curioso ar de totalidade, de finalidade, que cerca cada produto dos estúdios alemães".[29] Mas a totalidade organizacional só pode ser adquirida se o material a ser organizado não faz objeção a isto. (A habilidade dos alemães para se organizarem deve-se muito a seu desejo de submissão.) A partir do momento em que a realidade é essencialmente insondável e, em conseqüência, exige ser observada em vez de comandada, o realismo na tela e a organização total se excluem. Através de seu "construtivismo de estúdio", assim como de sua iluminação, os filmes alemães revelam que trabalhavam com eventos irreais mostrados numa esfera basicamente controlável.[30]

Durante uma visita a Paris, cerca de seis anos após a estréia de *Caligari*, Janowitz procurou o Conde Etienne de Beaumont em sua residência na velha cidade, onde este vivia entre móveis Luís XVI e Picassos. O conde manifestou sua admiração por *Caligari*, qualificando-o de "tão fascinante e obscuro quanto a alma alemã". Ele continuou: "Agora chegou o momento de a alma alemã falar, *Monsieur*. A alma francesa falou há mais de um século, na Revolução, e vocês têm estado mudos... Agora estamos esperando pelo que vocês têm para compartilhar conosco, com o mundo".[31]

O Conde não precisou esperar muito.

NOTAS

1 O episódio que se segue, junto a outras informações que aparecem em minhas páginas sobre *Caligari*, foi tirado de um interessante manuscrito que o Sr. Hans Janowitz escreveu sobre a gênese deste filme. Estou muito agradecido a ele por ter colocado seu material à minha disposição. Estou assim em posição de basear minha interpretação de *Caligari* na verdadeira história, até agora desconhecida.

2 Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 140.

3 *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, pp. 35, 46. Para uma apreciação de Pommer, ver Lejeune, *Cinema*, pp. 125–31.

4 Informação dada pelo Sr. Lang. Cf. p. 72.

5 Extraído do manuscrito do Sr. Janowitz. Ver também Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, pp. 140, 143–44.

6 Licença de filme, dada pelo Conselho de Censores, Berlim, 1921 e 1925 (Biblioteca do Museu de Arte Moderna, arquivos de recortes de jornais); *Film Society Programme*, 14 de março de 1926.

7 Manuscrito do Sr. Janowitz; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 144; Rotha, *Film Till Now*, p. 43.

8 Kurtz, *Expressionismus*, p. 61.

9 Em Berlim, imediatamente após a guerra, Karl Heinz Martin encenou dois pequenos dramas de Ernst Toller e Walter Hasenclever com cenários expressionistas. Cf. Purtz, *ibid.*, p. 43; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, pp. 142–43; Schapiro, "Nature of Abstract Art", in *Marxist Quarterly*, janeiro–março de 1937, p. 97.

10 Extraído de Kurtz, *Expressionismus*, p. 66. Os pontos de vista de Warm, que implicavam um veredicto sobre filmes como realidades fotografadas, se harmonizavam com os de Viking Eggeling, um pintor sueco abstrato que morava na Alemanha. Tendo eliminado todos os objetos de seus quadros, Eggeling considerava lógico envolver as composições geométricas sobreviventes em movimentos rítmicos. Ele e seu amigo pintor Hans Richter submeteram esta idéia à UFA, e a UFA, guiada como sempre pela máxima segundo a qual é bom negócio ou, pelo menos, boa propaganda, tornou possível aos dois artistas irem em frente com suas experiências. Os primeiros filmes abstratos apareceram em 1921. Enquanto Eggeling — que morreu em 1925 — orquestrava linhas espirais e figuras em forma de pente num curta-metragem que ele chamou de *Diagonal Symphony* (*Sinfonia Diagonal*), Richter compunha seu *Rhythm 21* (*Ritmo 21*) com quadrados em preto, cinza e branco. Um ano mais tarde, Walter Ruttmann, também pintor, juntou-se à tendência com *Opus I*, uma dinâmica vitrine de focos lembrando vagamente fotografias de raios X. Como os títulos revelam, os próprios autores consideravam seus produtos uma espécie de música ótica. Era uma música que, não importa o que mais tentava mostrar, marcava uma fuga total do mundo exterior. Este esotérico movimento de vanguarda logo espalhou-se para outros países. Por volta de 1924, conhecidos artistas franceses como Fernand Léger e René Clair fizeram filmes que, menos abstratos do que os alemães, mostravam uma predileção pela beleza formal de partes de máquina, e moldavam todas as espécies de objetos e movimentos em sonhos surrealistas. — Sinto-me em débito com o Sr. Hans Richter por ter-me permitido usar seu manuscrito

não publicado, "Avantgarde, History and Dates of the Only Independent Artistic Film Movement, 1921-1931". Ver também *Film Society Programme,* 16 de outubro de 1927; Kurtz, *Expressionismus,* pp. 86, 94; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique,* pp. 119-61; Man Ray, "Answer to a Questionnaire", in *Film Art,* n.° 7, 1936, p. 9; Kraszna-Krausz, "Exhibition in Stuttgart, June 1929, and Its Effects", in *Close Up,* dezembro de 1929, pp. 461-62.

[11] O Sr. Feininger escreveu-me sobre sua relação com *Caligari* a 13 de setembro de 1944: "Obrigado por sua... carta de 8 de setembro. Mas se houve alguma coisa de que nunca participei, nem tive o menor conhecimento na época, foi do filme *Caligari.* Eu nem sequer vi o filme... Nunca me encontrei ou conheci os artistas (Warm, Röhrig e Reimann) que você diz terem elaborado os cenários. Por volta de 1911 fiz, para meu próprio prazer, uma série de desenhos que intitulei: "Die Stadt am Ende der Welt". Alguns destes desenhos foram impressos, alguns exibidos. Mais tarde, após o nascimento de *Caligari,* freqüentemente me perguntavam se eu tinha ajudado em sua concepção. Isto é tudo o que posso dizer-lhe..."

[12] Citado por Carter, *The New Spirit,* p. 250, a partir de H. G. Scheffauer, *The New Spirit in the German Arts.* — Para a decoração de *Caligari,* ver também Kurtz, *Expressionismus,* p. 66; Rotha, *Film Till Now,* p. 46; Jahier, "42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma,* pp. 60-61; "The Cabinet of Dr. Caligari", in *Exceptional Photoplays,* março de 1921, p. 4; Amiguet, *Cinéma! Cinéma!,* p. 50. Com relação ao início de Werner Krauss e Conrad Veidt, ver Kalbus, *Deutsche Filmkunst,* I, 28, 30, e Veidt, "Mein Leben", in *Ufa-Magazin,* 14-20 de janeiro de 1927.

[13] Crítica em *8 Uhr Abendblatt,* citada em *Caligari-Heft,* p. 8.

[14] Carl Hauptmann, "Film und Theater", in *Der Film von Morgen,* p. 20. Ver também Alten, "Die Kunst in Deutschland", in *Ganymed,* 1920, p. 146; Kurtz, *Expressionismus,* p. 14.

[15] Cf. p. 150.

[16] *Jahrbuch der Filmindustrie,* 1922/3, p. 31.

[17] Retirado de *Caligari-Heft,* p. 23

[18] Extraído de Jacobs, *American Film,* p. 303; ver também pp. 304-5.

[19] Freeman, *Never Call Retreat,* p. 528.

[20] Kalbus, *Deutsche Filmkunst,* I, 95.

[21] McKechnie, *Popular Entertainments,* pp. 33, 47.

[22] Rotha, *Film Till Now,* p. 285. Com relação ao papel dos parques de diversões em filmes, ver E. W. e M. M. Robson, *The Film Answers Back,* pp. 196-97. — Uma abertura em íris é um termo técnico para a abertura da cena com um pequeno círculo de luz numa tela escura, até que todo o cenário é mostrado.

[23] Cf. p. 47.

[24] Rotha, *Film Till Now,* p. 180. Cf. Potamkin, "Kino and Lichtspiel", in *Close Up,* novembro de 1929, p. 387.

[25] Extraído de Leprohon, "Le Cinéma Allemand", in *Le Rouge et le Noir,* julho de 1928, p. 135.

[26] Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film", in *Cinema,* abril de 1930, p. 24.

[27] Kurtz, *Expressionismus,* p. 59.

[28] *Ibid.,* p. 60.

[29] Rotha, *Film Till Now,* pp. 107-8. Cf. Potamkin, "Kino and Lichtspiel", in *Close Up,* novembro de 1929, p. 388, e "The Rise and Fall of the German Film", in *Cinema,* abril de 1930, p. 24.

[30] Especialistas em cinema criticaram repetidamente *Caligari* por ser uma imitação do teatro. Este aspecto do filme resulta em parte de sua ação genuinamente teatral. É a ação de um conflito dramático bem construído em ambientes fixos — ação que não depende de representação cinematográfica para obter significado. Como *Caligari,* todos os filmes "a portas fechadas" do período do pós-guerra mostravam predileção pelo palco porque privilegiavam dramas interiores às custas de conflitos envolvendo a realidade exterior. No entanto, isto não os impedia necessariamente de se tornarem verdadeiros filmes. Quando, com o nascimento de *Caligari,* a técnica cinematográfica progrediu, os dramas psicológicos cinematográficos cada vez mais exibiram um imaginário que elaborava o significado de sua ação. A afinidade teatral de *Caligari* também se deveu ao atraso técnico. Uma câmera imóvel focalizava o cenário pintado; nenhum recurso de corte acrescentava um significado próprio àquele das pinturas. Não se pode, é claro, esquecer a influência recíproca que *Caligari* e filmes semelhantes exerceram, por sua vez, sobre o palco alemão. Estimulada pelo uso que faziam da abertura de câmera em íris, a iluminação do teatro começou a enfatizar um único ator, ou algum setor importante do cenário. Cf. Barry, *Program Notes,* Série III, programa I; Gregor, *Zeitalter des Films,* pp. 134, 144-45; Rotha, *Film Till Now,* p. 275; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique,* p. 139.

[31] Do manuscrito de Janowitz.

6.

Procissão de déspotas

Caligari era muito intelectual para se tornar popular na Alemanha. No entanto, seu tema básico — a alma enfrentando uma alternativa aparentemente inevitável entre tirania e caos — exerceu extraordinário fascínio. Entre 1920 e 1924, inúmeros filmes alemães retomaram insistentemente este tema, elaborando-o de várias maneiras.

Um grupo se especializou na representação de tiranos. Neste tipo de filme, os alemães da época — um povo ainda desequilibrado, ainda livre para escolher seu regime — não alimentavam ilusões quanto às possíveis conseqüências da tirania; ao contrário, eles privilegiavam o detalhamento de seus crimes e dos sofrimentos por ela infligidos. Estava sua imaginação excitada pelo medo do bolchevismo? Ou evocavam estas visões apavorantes para exorcizar luxúrias que, pressentiam, eram deles mesmos e que agora ameaçavam apossar-se deles? (De qualquer modo, é uma coincidência o fato de, pouco mais de uma década mais tarde, a Alemanha nazista ter colocado em prática aquela mesma mistura de torturas físicas e mentais que o cinema alemão então retratava.)

Entre os filmes deste primeiro grupo, *Nosferatu* (*Nosferatu, o Vampiro*), lançado em 1922, obteve fama especial por iniciar a moda dos vampiros cinematográficos. O filme foi uma adaptação da novela *Drácula* de Bram Stoker, mas Henrik Galeen, o roteirista, o impregnou com suas próprias idéias.

Uma agência corretora de imóveis, em Bremen, manda seu vendedor recém-casado a Nosferatu que, vivendo longe nos bosques carpatianos, quer resolver um negócio. A viagem do vendedor pelos bosques — macabros, com névoas, cavalos assustados, lobos e pás-

saros lúgubres — é apenas um inocente prelúdio das aventuras que o esperam no castelo de Nosferatu. Um dia após sua chegada, ele anda, à procura de seu hospedeiro, através de quartos e porões abandonados, e eventualmente descobre Nosferatu deitado num sarcófago — como um cadáver, com os olhos muito abertos num rosto espectral. Nosferatu é um vampiro, e vampiros dormem durante o dia. À noite o monstro se aproxima do vendedor adormecido para chupar seu sangue. Neste exato momento Nina, a mulher do vendedor, acorda em Bremen com o nome do marido nos lábios, e Nosferatu se afasta de sua vítima. Foi idéia de Galeen demonstrar através deste fenômeno telepático o poder sobrenatural do amor. Depois da fuga do vendedor, o vampiro, que começa a aparecer cada vez mais como uma encarnação da pestilência, deixa seu castelo para correr o mundo. Onde quer que ele apareça, fervilham morcegos e as pessoas morrem. Ele embarca num veleiro: a tripulação morre, e o navio continua a cortar as ondas por conta própria. Finalmente Nosferatu faz sua entrada em Bremen, onde encontra Nina — num episódio que simboliza a crença de Galeen de que os demônios mortais que sustentam Nosferatu não podem derrotar os que os enfrentam sem medo. Em vez de evitar a presença do vampiro, Nina, com seus braços estendidos, dá-lhe as boas-vindas em seu quarto. Quando ela faz isso, ocorre um milagre supremo: o sol desponta, e o vampiro se dissolve no ar[1] (Ilustração 5).

F. W. Murnau, que dirigiu *Nosferatu,* já tinha em sua bagagem uns poucos filmes — entre eles *Januskopf* (*Cabeça de Janus,* 1920), uma versão de *O Médico e o Monstro; Schloss Vogelöd* (*O Castelo Vogelöd,* 1921), um filme policial visivelmente influenciado pelos suecos; e o drama rural realista *Brennender Acker* (*Solo Ardente,* 1922), no qual diz-se que ele desenvolveu a ação através de tomadas em primeiro plano de expressões faciais. Em *O Castelo de Vogelöd,* ele também usou inteligentemente rostos para revelar tendências emocionais interiores e criar *suspense.* Este primeiro filme, além disso, testemunhou a faculdade única de Murnau de obliterar os limites entre o real e o irreal. A realidade, em seus filmes, era cercada de uma auréola de sonhos e pressentimentos, e uma pessoa tangível podia de repente impressionar a audiência com apenas uma aparição.[2]

Béla Balázs, um teórico de cinema, alemão de descendência húngara, escreveu em 1924 que era como se "um frio desenho do dia do juízo final" passasse através das cenas de *Nosferatu.*[3] Para obter

este efeito, Murnau e seu cinegrafista, Fritz Arno Wagner, usaram todo tipo de truque. Quadros em negativo apresentaram os bosques carpatianos como um labirinto de brancas árvores fantasmagóricas plantadas contra um céu negro; tomadas ao estilo "uma-virada-uma-imagem" (*one-turn-one*), transformaram a carruagem do vendedor num veículo-fantasma correndo perigosamente aos solavancos. O episódio mais impressionante foi o do veleiro espectral deslizando com sua terrível carga sobre águas fosforescentes. É surpreendente o fato de tal quantidade de senso cinematográfico e engenhosidade técnica servirem ao único propósito de transmitir horrores. É claro que sensações cinematográficas deste tipo têm vida curta; no final de 1928, a *Film Society* de Londres relançou o filme com o comentário de que ele "combinava o ridículo com o horrível".[4]

Ao falar de *Nosferatu*, as críticas, ainda mais do que no caso de *Caligari*, insistiam em mencionar E. T. A. Hoffmann.[5] Porém, esta referência aos antecedentes românticos do filme não influi em seu significado específico. Os horrores que *Nosferatu* espalha são causados por um vampiro identificado à pestilência. Ele encarna a pestilência, ou a imagem da pestilência é evocada para caracterizá-lo? Se ele é apenas a encarnação da natureza destrutiva, a interferência de Nina seria nada mais do que mágica, sem significado neste contexto. Como Átila, Nosferatu é um "flagelo de Deus" e, apenas como tal, identificável com a pestilência. É uma figura tirânica sedenta de sangue, chupadora de sangue, aparecendo nas regiões onde mitos e contos de fada se encontram. É muito significativo que durante este período a imaginação alemã, não obstante seu ponto de partida, sempre tenha gravitado em torno de tais figuras — como se sob a compulsão do ódio-amor. A concepção segundo a qual um grande amor pode obrigar a tirania a se render, simbolizada pelo triunfo de Nina sobre Nosferatu, será discutida mais tarde.[6]

Vanina, também lançado em 1922, tratava das causas e efeitos psicológicos da tirania. Carl Mayer, que elaborou o roteiro baseado na estória *Vanina Vanini* de Stendhal, chamou o filme de uma "balada". Os alemães tinham então uma inclinação por baladas e lendas que, por causa de seu caráter irreal, eram tão oportunas quanto os próprios filmes expressionistas. Esta predileção por um mundo imaginário foi logo reconhecida e elogiada como uma conquista alemã. "A força do filme alemão se deve ao drama fantástico", afirmava a revista da programação dos cinemas da UFA em 1921, a fim

de que seus leitores não se preocupassem com a superioridade dos norte-americanos, italianos e suecos em outros tipos de filmes.[7]

Vanina é a filha de um senhor feudal que exerce seu poder de modo tão tirânico que o povo, exasperado, se rebela contra ele e invade seu palácio. O senhor feudal é um aleijado que anda com muletas: seu defeito o torna um companheiro de Homunculus. Como Homunculus, ele é um tirano cujo sadismo parece ter origem em um complexo de inferioridade básico. Se esta explicação da tirania de algum modo não tivesse atingido os alemães, dificilmente teria sido retomada. A rebelião é esmagada, e o senhor feudal prende Otávio, seu líder, por quem Vanina se apaixonara. Surpreendentemente, ela consegue persuadir o pai a libertar Otávio e a concordar com seu casamento. Porém, esta aparente generosidade se revela um requinte sádico. Ainda durante a cerimônia de casamento, o governador ordena que Otávio seja novamente colocado no calabouço e depois enforcado. Furiosa com esta perfídia, Vanina agride o pai aleijado e obtém à força o indulto para Otávio. Ela corre para o calabouço, liberta seu amante e vai com ele para os portões do palácio. Mas nesse meio tempo o governador também se movimenta com suas muletas. Ante a força de sua contra-ordem, os jovens amantes são capturados assim que alcançam o último portão que os separa da liberdade. Otávio, acompanhado de Vanina, é levado ao patíbulo e o governador, gargalhando convulsivamente, pronuncia sua sentença de morte. Vanina cai morta; ela não pode sobreviver a seu amante.[8]

Ajudado por atores como Asta Nielsen e Paul Wegener, Arthur von Gerlach transformou este estudo sobre o sadismo em um filme que enfatiza alguns complexos emocionais sob um regime tirânico. Relevante é a seqüência da fuga dos amantes do calabouço. Em vez de dar a impressão de velocidade, esta seqüência mostra o casal caminhando sem destino através de corredores infindáveis. É uma fuga em câmera lenta. Ao mesmo tempo em que um crítico norte-americano reclamou desses monótonos "quilômetros de corredores",[9] Béla Balázs, mais familiarizado com o clima do filme, considerou cada novo corredor "um misterioso e sinistro aspecto de condenação".[10] De qualquer modo, não há dúvida de que os corredores tinham intenção simbólica em vez de realista. Sua sucessão ininterrupta, que certamente não interessa ao *suspense*, delineia o medo da punição onipresente pelas mãos de um tirano impiedoso. Este medo decompõe a tradicional hierarquia de sentimentos. Os aterrorizados fugitivos vivem um momento como uma eternidade, e o espaço limitado

como espaço acima de qualquer limite. A esperança os leva em direção ao portão, mas o pânico, que no reino do terror é inseparável da esperança, transforma sua caminhada numa monótona repetição de becos sem saída.[11]

O terceiro filme importante de tirano a aparecer em 1922 foi *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Mabuse, o Jogador*), a versão cinematográfica de uma novela muito popular de Norbert Jacques. Lang e sua mulher, Thea von Harbou, colaboraram no roteiro, como era seu costume. Seu objetivo era retratar a vida contemporânea. Dois anos depois do lançamento de *Dr. Mabuse*, o próprio Lang chamou o filme de um documento sobre o mundo vigente, e atribuiu seu sucesso internacional a suas virtudes documentais, em vez de às muitas emoções que ele oferecia.[12] Tenha ou não o filme atingido seu objetivo, Dr. Mabuse, seu principal protagonista, era um tirano contemporâneo. Seu aparecimento prova que aqueles remotos tiranos de *Nosferatu* e *Vanina* também tinham significado tópico.

A similaridade de traços do Dr. Mabuse com o Dr. Caligari não pode ser ignorada. Ele também é um cérebro privilegiado inescrupuloso animado pela avidez de poder ilimitado. Este super-homem lidera um bando de assassinos, falsários e outros criminosos e, com sua ajuda, aterroriza a sociedade — em particular a multidão do pós-guerra à procura de prazeres fáceis. Agindo cientificamente, Dr. Mabuse hipnotiza suas supostas vítimas — outra semelhança com Dr. Caligari — e se disfarça assumindo diversos personagens, como um psiquiatra, um marinheiro bêbado, um magnata financeiro. Ninguém jamais suspeitaria de sua existência não fosse o Dr. Wenk, um promotor público que está determinado a seguir a pista do misterioso homem. Wenk acha uma hábil ajudante na decadente Condessa Told, enquanto Mabuse confia em sua amante, Cara Carozza, uma dançarina devotada a ele como escrava. Um gigantesco duelo se verifica: ele tem como fundo vistosos antros de jogadores e envolve uma considerável quantidade de violência e astúcia. Ao longo do filme, Mabuse rapta a condessa, por quem se apaixonara, arruína seu marido sistematicamente e ordena à enjaulada Cara que se envenene, o que ela faz de bom grado. Parece que Mabuse vai triunfar, porque, depois de duas tentativas malsucedidas contra a vida de Wenk, ele finalmente o hipnotiza levando-o a um estado pré-suicida: Wenk dirige seu carro em alta velocidade em direção a uma perigosa pedreira. No entanto, a polícia chega a tempo e, levada por Wenk, invade a casa de Mabuse, mata os membros do bando e liberta a condessa. Onde está Mabuse? Dias depois, eles o encontram, um maníaco raivoso, no porão secreto que servia de oficina para os falsários. Como Caligari, Mabuse enlouqueceu.[13]

Com duas partes, o filme tem um tamanho extraordinário — um dólar de horror ao invés de um centavo de horror. Tolices não precisam mascarar o real; pelo contrário, a vida pode se resumir a uma montanha de tolices que nenhum escritor jamais poderia imaginar. No entanto, em vez de fazer o *Dr. Mabuse* refletir ambientes familiares, Lang freqüentemente localiza a ação em cenários extremamente artificiais. Ora a cena se passa num salão de clube expressionista com sombras pintadas na parede, ora numa escura viela através da qual Cesare poderia ter escapado com Jane nos braços. Outros elementos decorativos ajudam estas formas expressionistas a tornarem o conjunto uma visão emocional. *Dr. Mabuse* pertence à esfera de *Caligari* (Ilustração 6). De modo algum é um documentário, mas é um documento de seu tempo.

O mundo que ele retrata caíra vítima da ilegalidade e da depravação. Uma dançarina de boate atua num cenário composto de símbolos sexuais explícitos. Orgias são uma instituição, homossexuais e crianças prostitutas são personagens cotidianos. A anarquia latente neste mundo se manifesta claramente no episódio admiravelmente realizado do ataque policial contra a casa de Mabuse — um episódio cujas imagens lembram intencionalmente os tumultuosos meses de pós-guerra, com as brigas de rua entre espartaquistas e as tropas de Noske. Ornamentos circulares emergem com proeminência várias vezes. O traiçoeiro chão de um novo cassino e a cadeia de mãos formada durante uma sessão espírita são mostrados de cima para que o espectador tenha a visão de um círculo. Aqui, como no caso de *Caligari*, o círculo denota um estado de caos.[14]

A relação entre o Dr. Mabuse e este caótico mundo é revelada por uma tomada salientada por Rudolf Arnheim. Um pequeno foco brilhante, o rosto de Mabuse é vislumbrado na tela negra, depois, rapidamente, a luz focaliza em primeiro plano seus olhos cruéis, determinados, cravados na platéia, que enchem toda a tela.[15] Esta tomada caracteriza Mabuse como uma criatura da escuridão, destruindo o mundo que ele subjuga. Por mais que Mabuse se pareça com Caligari, ele o supera porque muda continuamente de identidade. Ao comentar este filme, Lang certa vez disse que foi guiado pela idéia de mostrar o conjunto da sociedade, com Mabuse pre-

sente em todos os lugares, mas em nenhum lugar sendo reconhecido. O filme consegue tornar Mabuse uma ameaça onipresente que não pode ser localizada e, deste modo, reflete a sociedade submetida a um regime tirânico — aquela espécie de sociedade em que todos se temem porque qualquer um pode ser o ouvido ou o braço do tirano.

Ao longo do filme, Mabuse é estigmatizado como um homem genial que se tornou o Inimigo Público nº 1. A cena final descreve a eclosão de sua loucura em termos grandiosos. Preso no porão, Mabuse se vê cercado por todas as pessoas que assassinou — pálidas aparições que o obrigam a fazer-lhes companhia e a roubar nas cartas. No meio do jogo, os fantasmas desaparecem; e o solitário Mabuse se diverte jogando para o ar maços de cédulas. Elas esvoaçam, voam em redor dele, que, em vão, tenta afastá-las. Então Wenk chega... Wenk, mais do que um inteligente representante da lei, é uma espécie de *gangster* legal, com a polícia funcionando como seu bando. Diferente de Francis, que persegue Caligari por razões fortes e justas, Wenk é moralmente tão indiferente que seu triunfo não tem significado. Para sermos precisos, Mabuse é derrotado; mas a depravação social continua, e outros Mabuses aparecerão. Aqui, como em *Caligari*, nem a menor alusão à verdadeira liberdade interfere com a persistente alternativa: tirania ou caos.

Dr. Mabuse supera *Caligari* em apenas um aspecto: tenta mostrar o quão intimamente a tirania e o caos estão inter-relacionados. O programa que a Decla-Bioscop publicou quando da estréia do filme descreve o mundo de Mabuse do seguinte modo: "A humanidade, varrida e esmagada no rastro da guerra e da revolução, se vinga de anos de angústia mergulhando na luxúria... e rendendo-se, passiva ou ativamente, ao crime."[16] Isto é, o caos origina tiranos como Mabuse que, por sua vez, capitaliza o caos. Não se deve ignorar a palavra aparentemente inofensiva "e" que o prospecto escolhe para ligar os pesados termos "guerra" e "revolução": este "e" torna bastante clara a origem de classe média do Dr. Mabuse.

Para salientar o valor documental do filme, o prospecto também afirma: "Este Dr. Mabuse... não poderia ter existido em 1910 e talvez não possa existir mais em 1930 — vamos esperar que isto aconteça, gostaríamos de dizer. Mas com relação ao ano de 1920, ele é um retrato mais do que fiel." Com relação ao futuro, essa esperança se mostrou ilusória. Em 1932, Lang, em *Das Testament des Dr. Mabuse*) (*O Testamento do Dr. Mabuse*),[17] ressuscitou seu supercriminoso para retratar os óbvios traços mabusianos de Hitler. Através deste segundo filme de Mabuse, o primeiro se revela não tanto um documento, mas uma daquelas profundas premonições que se disseminaram no cinema alemão do pós-guerra.

O ciclo de filmes de tiranos imaginários terminou com *Das Wachsfigurenkabinett* (*O Gabinete das Figuras de Cera*), lançado em novembro de 1924 — numa época em que a vida começava a parecer normal outra vez — *O Gabinete das Figuras de Cera* marcou o final daquele período em que a atormentada mente alemã encolhera-se dentro de uma concha. O roteiro foi escrito por Henrik Galeen que, em *Nosferatu*, havia identificado o tirano com pestilência. Ele povoou o novo filme com não menos do que três tiranos, mas reduziu-os a figuras de cera.[18]

Como em *Caligari*, o cenário é um parque de diversões, com uma barraca na qual essas figuras são exibidas. Um jovem poeta faminto (William Dieterle) procura o dono da barraca, que anunciara que procurava alguém para escrever estórias sobre os trabalhos de cera. O dono leva este promissor aspirante à escura barraca e vagarosamente ilumina uma figura após a outra. Arrebatado por esta visão, o poeta senta-se e escreve ininterruptamente. A filha do dono complacentemente espia por sobre seu ombro. O que ele trama emerge na forma de três episódios sucessivos. O primeiro, dedicado à figura de Harun al-Rachid (Emil Jannings), é uma farsa oriental que ridiculariza o comportamento dos tiranos. Eles fazem propostas para todas as mulheres bonitas; num acesso de nervos, ordenam a decapitação de pessoas inocentes e, pouco depois, magnanimamente, indultam crimes imperdoáveis. Esta farsa — que conta a relação de Harun com um invejoso pasteleiro e sua coquete mulher — se revela um insignificante prelúdio às variações posteriores mais sérias do mesmo tema.

O segundo episódio dá vida à figura de cera de Ivan, o Terrível (Conrad Veidt), apresentando-o como uma encarnação de luxúria insaciável e de crueldades inimagináveis (Ilustração 8). Comparado com ele, o senhor feudal de *Vanina* é alguém sem imaginação. Ivan não apenas sente prazer em interromper uma festa de casamento para tornar a noiva sua amante por uma noite, como mostra verdadeira engenhosidade na combinação de torturas físicas e mentais. Ele coloca uma ampulheta em frente de cada uma de

suas vítimas envenenadas, a fim de que esses desafortunados possam antecipar o exato momento de sua morte, calculado para coincidir com a passagem do último grão de areia. O Marquês de Sade teria gostado disso. Graças às maquinações de um vingativo conspirador, Ivan finalmente acha que foi envenenado e, além disso, se depara com uma ampulheta rotulada "Ivan". Tomado pelo pânico, o tirano vira a ampulheta incessantemente para adiar seu final. Com sua mente fora de órbita, ele compartilha o destino de Mabuse e Caligari.

No terceiro episódio, a figura de Jack-o-Estripador (Werner Krauss) e os personagens da história-moldura são interligados através de um sonho. Adormecendo de exaustão, o poeta sonha que, enquanto está dando um passeio com a filha do dono da barraca, Jack-o-Estripador aparece e os persegue implacavelmente. Isto é tudo; mas a perseguição e a fuga retratam o pesadelo no qual a vida se transforma sob a tutela de qualquer Ivan. Para arredondar a história-moldura, o filme termina com a estimulante insinuação de que o poeta e a moça se amam.

O cenógrafo de *O Gabinete das Figuras de Cera* foi Paul Leni, um ex-colaborador de Reinhardt e um dos principais diretores de cinema do pós-guerra. Ele tinha um talento especial para elaborar cenários.[19] No caso de *O Gabinete das Figuras de Cera,* desenvolveu um cenário que, em sua tentativa de criar uma atmosfera fantástica, utilizou muitos elementos do expressionismo. A auréola de irrealidade com que Leni cercou os três episódios do filme foi a mais apropriada, porque estes episódios têm como figura central as figuras de cera. Tais figuras em geral reproduzem reis, assassinos ou heróis que pertencem ao passado — imita-os para permitir que os contemporâneos sintam os arrepios de terror ou medo que eles causaram em sua época. Sua aparência cerosa numa barraca de parque de diversões caracteriza Harun e Ivan como fantasmas que são remotos tanto no tempo quanto com relação ao mundo real.

Os três episódios apoderam-se de tipos de tiranos que povoaram um período longínquo (que povoaram também filmes anteriores: Jack-o-Estripador origina-se de *Caligari,* o episódio de Harun lembra *Sumurun* de Lubitsch, e Ivan é um descendente de *Caligari* e do mundo de Lubitsch).[20] Porém, a partir do momento em que sonhos em geral se nutrem do estado do sonhador, o fato de o episódio de Jack-o-Estripador ser um sonho levanta a suspeita de que

Jack e seus co-irmãos não são apenas figuras do passado, mas tiranos ainda entre nós.

Como as imagens de *Mabuse, Vanina* e filmes semelhantes, as de *O Gabinete das Figuras de Cera* culminam em cenas que, excedendo sua tarefa de ilustrar o enredo, penetram na natureza do poder tirânico. A insistência com que, durante aqueles anos, a imaginação pictórica se voltou para este assunto indica que o problema da autoridade absoluta era uma preocupação intrínseca à mente coletiva. Uma tomada no episódio de Ivan revela o apelo mágico que o poder irradia: Ivan aparece numa porta de duas folhas, com o retrato de um santo em tamanho natural em cada uma das folhas, e enquanto fica ali parado, investido com todas as insígnias de sua majestade, parece um ícone vivo entre as duas pinturas. Outra cena do mesmo episódio mostra a noiva que Ivan quer tornar sua amante olhando através das barras de ferro de uma janela para a câmara de tortura onde seu marido está passando por terríveis sofrimentos; e a tomada sobre seu rosto, distorcido pelo horror, é seguida de um primeiro plano das bem tratadas mãos de Ivan, enfeitadas com anéis, segurando aquelas barras de ferro. A cena pressagia um recurso comum a todos os filmes épicos da Revolução russa: eles nunca se cansam de contrastar os degradados oprimidos com o pomposo opressor czarista, de tal modo que a aparência do opressor exemplifica a terrível aliança entre cultura e atrocidade. Aqui os alemães instintivamente visualizam um aspecto da tirania que os russos, sem dúvida devido à experiência, enfatizariam como básico.

O episódio mais significativo é o de Jack-o-Estripador — uma seqüência muito pequena que deve figurar entre as maiores conquistas do filme de arte.[21] Ele se desenvolve fora da barraca, no parque com o qual a platéia já se familiarizara devido à estória-moldura. Mas o que na estória-moldura nada mais era do que um lugar cheio de divertimentos, agora é um deserto campo de caça para fantasmas. Quadros expressionistas, engenhosos efeitos de luz e muitos outros recursos disponíveis em 1924 foram usados para criar esta fantasmagoria lúgubre, que substancia a noção de caos de maneira ainda mais forte do que o cenário de *Caligari.* Disparatados fragmentos arquitetônicos formam complexos desordenados, portas abrem sozinhas e todas as proporções e relações estão fora do normal. Por mais que este episódio lembre *Caligari,* ultrapassa seu modelo ao acentuar o papel do parque: o parque, que em *Ca-*

ligari serviu apenas como um pano de fundo, aqui é o próprio cenário da ação. Durante sua fuga, o poeta e a moça correm perto do carrossel constantemente em movimento, enquanto Jack-o-Estripador, como Caligari e Cesare, os persegue por caminhos milagrosos de sonhos em torno de uma gigantesca roda-gigante que também gira sem cessar (Ilustração 7). Completando os familiares efeitos pictóricos do *Dr. Mabuse,* estas imagens simbolizam a interpenetração do caos e da tirania de maneira definitiva. *O Gabinete das Figuras de Cera* acrescenta o toque final aos filmes característicos de tiranos.

NOTAS

1 Baseado em informações dadas pelo Sr. Galeen, que também me permitiu usar o manuscrito de sua conferência sobre o filme fantástico. Cf. *Film Society Programme,* 16 de dezembro de 1928; Dreyfus, "Films d'épouvante", in *Revue du Cinéma,* 1 de maio de 1930, p. 29; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique,* p. 151.

2 Vincent, *ibid.,* p. 151; "Auch Murnau...", in *Filmwelt,* 22 de março de 1931; "Der Regisseur F. W. Murnau", in *Ufa-Magazin,* 15-21 de outubro de 1926; Kalbus, *Deutsche Filmkunst,* I. 58.

3 Balázs, *Der sichtbare Mensch,* p. 108.

4 *Film Society Programme,* 16 de dezembro de 1928. Ver também Rotha, *Film Till Now,* pp. 197, 276; Oswell Blakeston, "Comment and Review", in *Close Up,* janeiro de 1929, pp. 71-72.

5 Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique,* p. 151; Canudo, *L'Usine aux Images,* p. 138.

6 Cf., pp. 110, 132.

7 Extraído de Möllhausen, "Der Aufstieg des Films", in *Ufa-Blätter.* — Para baladas cinematográficas e lendas da época, ver Jahier, "42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma,* p. 61; Kalbus, *Deutsche Filmkunst,* I, 64, 66.

8 *Ufa Verleih-Programme,* 1923, p. 18; Weinberg, *Scrapbooks,* 1928.

9 Weinberg, *Scrapbooks,* 1928.

10 Balázs, *Der sichtbare Mensch,* p. 134; ver também p. 53.

11 Potamkin elogiou *Vanina* por sua fluidez. Cf. Potamkin, "Kino and Lichtspiel", in *Close Up,* novembro de 1929, p. 391, e "The Rise and Fall of the German Film", in *Cinema,* abril de 1930, p. 25. — Filmes sobre tiranos semelhantes foram *Luise Millerin* (1922) e *Peter der Grosse* (*Pedro, o Grande*), 1923). Para o primeiro, ver *Decla-Bioscop Verleih Programme,* 1923, p. 34. Para o último, Zaddach, *Der literarische Film,* p. 50; Kalbus, *Deutsche Filmkunst,* I, 70; "Peter the Great", in *Exceptional Photoplays,* fevereiro-março de 1924, pp. 1-2.

12 Lang, "Kitsch — Sensation — Kultur und Film", in *Kulturfimbuch,* p. 30. De acordo com o *Jahrbuch der Filmindustrie,* 1922/3, p. 46, a estréia do filme em Londres foi um grande sucesso.

13 Programa do filme; *Decla-Bioscop Verleih-Programme,* 1923, pp. 10-14.

14 Cf., p. 90.

15 Arnheim, *Film als Kunst,* p. 124.

16 "Vorwort", programa do filme.

17 Cf., p. 287 ss.

18 Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique,* p. 153; *Film Society Programme,* 25 de outubro de 1925. Além das três figuras tirânicas do filme, o roteiro original de Galeen também incluía a figura de Rinaldo Rinaldini.

19 Para Leni, ver Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique,* p. 153.

20 Em seu livro *The Film Answer. Back,* p. 196, apesar de questionável tanto em premissas quanto em conclusões, os autores ingleses E. W. e M. M. Robson notaram este ponto: "Se é permitido considerar *Caligari* e as inclinações de Lubitsch como tese e antítese nos primeiros filmes alemães, podemos dizer que *O Gabinete das Figuras de Cera* representa a síntese dessas duas influências..."

21 Barry, *Program Notes,* Série II, programa 4; Kurtz, *Expressionismus,* p. 80; Vincent *Histoire de l'Art Cinématcgraphique,* p. 153 ss.

7.

Destino

Em sua tentativa de alterar os fundamentos do eu, a imaginação alemã não se limitou a trabalhar sobre a tirania, mas também se perguntou sobre o que poderia acontecer se a tirania fosse rejeitada como um padrão de vida. Parecia haver uma única alternativa: o mundo se tornaria um caos, com todas as paixões e instintos correndo soltos. De 1920 a 1924, inclusive — anos em que o cinema alemão nunca defendeu ou mesmo visualizou a causa da liberdade —, filmes descrevendo o poder dos impulsos desreprimidos eram tão comuns quanto os dedicados aos tiranos. Os alemães, obviamente, achavam que não tinham outra escolha senão o cataclisma da anarquia ou o regime tirânico. Qualquer das possibilidades parecia carregada de destruição. Diante desta situação, a imaginação da época recorreu ao antigo conceito de Destino. A destruição decretada por um Destino inexorável não era mero acidente, mas um majestoso acontecimento que causava arrepios metafísicos tanto nos que o sofriam quanto nos que o testemunhavam. Como resultado de uma força superior, a destruição pelo menos tinha grandeza. A suscetibilidade geral em relação a este aspecto é provada pelo estrondoso sucesso de *O Declínio do Ocidente,* de Spengler, durante o período. Apesar de muitos filósofos e cientistas alemães proeminentes terem lançado vigorosos anátemas contra o livro, eles não foram capazes de enfraquecer o apelo irresistível de uma visão que parecia basear suas oportunas profecias no declínio de leis inerentes à própria história. Esta visão se adequava à situação emocional de modo tão perfeito que todos os contra-argumentos soavam fracamente.

O segundo grupo de filmes no rastro de *Caligari* é composto de dois filmes de Fritz Lang, ambos sobre o papel do Destino. *Der Müde Tod* (*Pode o Amor mais que a Morte?* ou *A Morte Cansada*), o primeiro, apareceu em 1921, um ano antes de *Dr. Mabuse.* Lang novamente escreveu o roteiro, em colaboração com Thea von Harbou. Depois do lançamento do filme, um sarcástico crítico berlinense achou adequado dar à sua crítica o título de "A Cansativa Morte". Porém, quando um pouco mais tarde os franceses elogiaram o trabalho por ser genuinamente alemão, os alemães também descobriram seu valor, e o que antes parecera um fracasso se tornou uma completa vitória na frente doméstica.[1]

Parte lenda, parte conto de fadas, a romântica estória começa com uma moça e seu jovem amante entrando numa hospedaria de uma pequena e velha cidade. Um estranho com ar misterioso junta-se a eles. Um *flashback* mostra que este homem há muito tempo havia comprado as terras vizinhas a um cemitério próximo e as havia cercado com um enorme muro sem nenhuma porta. Na hospedaria, a moça vai rapidamente à cozinha; quando volta, seu amante desapareceu com o estranho. Aterrorizada, ela corre para o enorme muro, desmaia, e depois de um certo tempo é encontrada pelo velho farmacêutico da cidade, que a leva para sua casa. Enquanto ele está preparando um tônico, a moça, em seu desespero, leva à boca uma xícara de veneno. Mas antes que o líquido molhe seus lábios, ela tem um longo sonho, no qual o enorme muro reaparece. Agora há uma porta nele, e atrás da porta aparece uma infindável escadaria. No topo dos degraus, o estranho espera pela moça. Como ela quer o amante de volta, o estranho — ele é o Anjo da Morte e, como tal, o agente do Destino, se não o próprio Destino — leva-a a uma escura sala cheia de velas ardentes, cada uma representando uma alma humana. Seu desejo será satisfeito, diz, se ela puder evitar que a luz de três velas se extinga. Nesse ponto, os autores utilizam um recurso de composição mais tarde adotado em *O Gabinete das Figuras de Cera*: três episódios, bastante longos, contando a história dessas luzes, interrompem o curso da ação principal.[2] O primeiro episódio é localizado numa cidade muçulmana, o segundo na Veneza do Renascimento, o terceiro numa China fantástica. Em todos os três episódios, como se passassem por estágios sucessivos de transmigração de almas, a moça e o amante são perseguidos por um ciumento, ganancioso e cruel tirano; o que, incidentalmente, faz estes episódios parecerem com os filmes históricos de Lubitsch. Três

vezes a moça tenta lograr o desejo do tirano de matar seu amante; três vezes o tirano realiza seu objetivo assassino com a ajuda da Morte, aliás Destino, que em cada caso se encarna no executor... As três velas se apagam, e novamente a moça implora o perdão da Morte; então a Morte lhe oferece uma última chance: se ela puder levar-lhe outra vida, a do amante lhe será devolvida. Aqui o sonho de uma segunda ruptura termina com o farmacêutico retirando o copo de veneno da boca da moça. Ele insinua que também está cansado da vida; mas quando a moça lhe pede para sacrificar sua vida, a expulsa da casa. Um cansado mendigo e várias velhas doentes em um hospital também se recusam a fazer tal sacrifício. Irrompe um incêndio no hospital e, depois de fugirem, os pacientes descobrem que um bebê fora deixado para trás. Tocada pelo sofrimento da mãe, a moça enfrenta as labaredas. No exato momento em que resgata o bebê, a Morte, exigindo que ela pague sua promessa, estende os braços para pegar aquela vida. Mas a moça recusa; em vez de resgatar seu amante, entrega o bebê para a feliz mãe através de uma janela. Entre as chamas da casa desmoronando, a Morte finalmente guia a moça moribunda até seu amante morto e, para sempre unidas, as duas almas sobem em direção ao céu passando sobre um monte florido.[3]

Este enredo incute fortemente na platéia um ponto: o de que, não importa quão arbitrárias elas pareçam, as ações dos tiranos são realizações do Destino. O agente do Destino apóia a tirania não apenas em todos os três episódios, mas também na estória propriamente dita. A morte que impõe ao jovem amante parece tão sem sentido que é como se algum tirano inescrupuloso fosse o manipulador. Existe um antigo conto de fadas sobre um viajante surpreso com os crimes de seu companheiro; este amigo enigmático põe fogo numa casa habitada, obstrui a justiça e persistentemente responde com maldade à bondade. No final, ele revela ser um anjo e inicia o viajante no verdadeiro significado desses aparentes crimes; eles eram ações da Providência para proteger as próprias pessoas, injustamente penalizadas, de futuras catástrofes. Nenhum significado tão paradoxal como este pode ser entrevisto nas chocantes ações do Destino em *A Morte Cansada*. O filme termina com a auto-renúncia da moça, acompanhada de uma legenda que salienta seu significado religioso: "Ele, que perde sua vida, ganha-a". Este sacrifício tem quase a mesma mensagem que a rendição final de Nina em *Nosferatu*.[4]

O duradouro poder das imagens de *A Morte Cansada* é o mais surpreendente, porque tudo tinha de ser feito com a câmera imóvel, carregada na mão, e as cenas noturnas ainda eram impossíveis. Essas visões pictóricas são tão precisas que algumas vezes dão a ilusão de serem intrinsecamente reais. Um "desenho que ganha vida", o episódio veneziano ressuscita o genuíno espírito renascentista através de cenas como o desfile de carnaval — silhuetas dançando sobre uma ponte — e a esplêndida briga de galos transmitindo a alegre e cruel paixão sulista à moda de Stendhal ou Nietzsche. O episódio chinês é repleto de façanhas miraculosas. Sabe-se que seu cavalo mágico, seu exército liliputiano e seu (saltitante) tapete voador inspiraram Douglas Fairbanks a fazer seu *The Thief of Bagdad* (*O Ladrão de Bagdá*), um *show* espetacular com truques mágicos semelhantes.

As imagens, em vez do enredo, revelam o caráter humano da Morte. Com cuidado infinito, ela acende a luz de uma vela, separando carinhosamente a alma de uma criança de seu corpo. Este gesto, como a ternura que ela mostra para com a moça, trai sua oposição interior à sua tarefa. Ela detesta sua tarefa. Exatamente ao humanizar o agente do Destino, o filme enfatiza a irrevocabilidade das decisões do Destino. Diferentes recursos pictóricos servem a um propósito análogo; é como se os efeitos visuais fossem calculados para imprimir na mente a natureza inflexível, aterrorizante, do Destino. Além de esconder o céu, o enorme muro que a Morte erigiu corre paralelo à tela, de modo que nenhuma linha de fuga permite uma estimativa de sua extensão (Ilustração 9). Quando a moça está parada em frente a ele, o contraste entre sua imensidão e a pequena figura feminina simboliza o Destino inacessível às súplicas humanas. Esta inacessibilidade também é revelada pelos inumeráveis degraus que a moça sobe para encontrar-se com a Morte.

Um recurso muito engenhoso torna claro que ninguém pode esperar escapar do Destino. No episódio chinês, a moça e seu amante tentam escapar da vingança do imperador, que está profundamente ferido com a insensibilidade dela para com seus sentimentos. Mas em vez de apressar sua fuga, a moça usa sua varinha de condão para chamar o meio de transporte mais vagaroso — um elefante. Enquanto eles se movimentam montados no elefante, tropas enviadas pelo imperador seguem-nos com a velocidade de uma cobra, e não há obviamente o menor perigo de o casal ser recapturado. Esta perseguição lírica que recorda vagamente a fuga em câmara lenta

de *Vanina*[5] — caracteriza os inescrutáveis caminhos do Destino. Não importa o que as pessoas façam ou deixem de fazer, o Destino chega quando é chegada a hora, nem um minuto antes. A falsa caçada termina com uma cena que corrobora esse significado. Sob as ordens do imperador, seu arqueiro, que não é outro senão o agente do Destino, monta num cavalo mágico, galopa através das nuvens e, rapidamente, alcança o casal. Agora que o Destino quer golpear, todos os artifícios mágicos se provam sem efeito: a flecha do arqueiro trespassa o amante.

Lançado no início de 1924, o mundialmente famoso *Die Nibelungen* (*Os Nibelungos*), de Fritz Lang, foi produzido pela Decla-Bioscop, que então se fundira com a UFA. A preparação deste filme clássico levou dois anos. Thea von Harbou, que tinha uma propensão para temas épicos, elaborou o roteiro livremente, baseando-se em antigas fontes, tentando imbuí-las de significado atual. O mito nórdico se tornou um obscuro romance apresentando personagens lendários possuídos por primitivas paixões. Apesar de seu estilo monumental, *Os Nibelungos* de modo algum teve a intenção de competir com o que Lang, numa declaração publicada por ocasião da estréia do filme, chamou de "a imponência exterior dos filmes de época norte-americanos". De acordo com ele, *Os Nibelungos* tinha uma missão bem diferente: oferecer alguma coisa estritamente nacional, algo que, como a própria Balada dos Nibelungos, podia ser considerado uma genuína manifestação da mente alemã.[6] Em resumo, Lang definiu este filme como um documento nacional destinado a fazer propaganda da cultura alemã em todo o mundo. Sua declaração de algum modo antecipou a propaganda de Goebbels.

Apesar de *Os Nibelungos* ser completamente diferente de *O Anel de Nibelungo*, é tão rico de acontecimentos que ninguém pode deixar de vê-lo sem ser perseguido por *leitmotivs* wagnerianos. Em *Siegfried* (*A Morte de Siegfried*), na primeira parte do filme, o herói enfrenta aventuras com o dragão e Alberico, e depois visita a corte de Burgundy para pedir em casamento Kriemhild, irmã do Rei Guilherme. Mas Hagen, o confidente mal-intencionado do rei, pede que, antes de se casar com Kriemhild, Siegfried o ajude a conquistar a feroz Brunhild para Guilherme. Siegfried concorda e, com seu capuz mágico, convence Brunhild a se tornar a mulher de Guilherme. O desenlace é bem conhecido: Brunhild, sabendo desta trama por Kriemhild, insiste na morte de Siegfried, e Hagen planeja a

morte do herói. No ataúde do marido, Kriemhild jura vingança. *Kriemhild's Rache* (*A Vingança de Kriemhild*), a segunda parte do filme, mostra Kriemhild se casando com Átila, rei dos hunos, e persuadindo-o a convidar Guilherme a visitá-los. Assim que Guilherme chega, Kriemhild incita os hunos a atacá-lo e a seu clã. Um terrível massacre se verifica, com os burgúndios cercados numa sala que, por ordem de Átila, é incendiada. O final é uma orgia de destruição: Kriemhild mata Guilherme e Hagen, depois é morta, e Átila com seu cadáver nos braços se encerra na câmara ardente.[7]

Num artigo sobre *Os Nibelungos*, Thea von Harbou disse que sua versão cinematográfica destinou-se a dar ênfase "à inexorabilidade com a qual o primeiro pecado impõe a última expiação".[8] Em *A Morte Cansada*, o Destino se manifesta através das ações dos tiranos; em *Os Nibelungos*, através das anárquicas explosões de impulsos e paixões ingovernáveis. Para mostrar como estes impulsos induzem à condenação fatídica, a estória inter-relaciona intimamente causas e efeitos. Desde o momento em que o dragão moribundo, com um movimento de seu rabo, faz a agourenta folha cair nas costas de Siegfried, até o momento da morte auto-escolhida de Átila, nada parece ser mero acaso. Uma necessidade inerente predetermina a desastrosa seqüência de amor, ódio, ciúme e sede de vingança. O cronometrador do Destino é Hagen, cuja sinistra presença é suficiente para frustrar qualquer tentativa bem-sucedida de se escapar e de alterar o inevitável. Na superfície, ele nada mais é do que o leal vassalo de Guilherme; mas todo o seu comportamento revela que sua lealdade é motivada por uma niilista avidez pelo poder. Pressagiando um tipo bem conhecido de líder nazista, o personagem do filme aumenta a densidade mítica do mundo dos Nibelungos — uma densidade impenetrável ao esclarecimento ou à verdade cristã. A Catedral de Worms, que em *Siegfried* aparece com bastante freqüência, compõe um mudo pano de fundo sem significado.

Esta estória condicionada pelo Destino se materializa através de cenas que parecem ter sido extraídas de pinturas decorativas de um período remoto. A cena de Siegfried cavalgando em épicos bosques construídos em estúdio lembra vividamente o "Grande Pan" de Böcklin. É surpreendente que apesar de sua grande beleza e de seu gosto algo ultrapassado — um gosto já ultrapassado em 1924 —, estes filmes ainda causem efeito. A austeridade estrutural que infundem pode ser responsável por isso. Lang sabia porque, em vez de recorrer ao estilo pitoresco da ópera de Wagner ou a algu-

ma espécie de pantomima psicológica, se baseou no fascínio de tais composições decorativas: elas simbolizam o Destino. A compulsão que o Destino exerce é espelhada esteticamente pela rigorosa incorporação de todos os elementos estruturais numa moldura de formas lúcidas.

Há muitos detalhes cênicos elaborados, como a maravilhosa neblina no episódio Alberico, as nuvens ardentes protegendo o castelo de Brunhild, e as jovens bétulas cercando a fonte onde Siegfried é assassinado.[9] Mas, longe de pretender auto-suficiência, cada um destes detalhes assume sua função específica apenas dentro da composição como um todo. Para ressaltar a impressão de unidade pictórica, são usadas extensivamente estruturas arquitetônicas simples, grandes e solenes, que dominam a cena. Antes de Siegfried e seus vassalos entrarem no palácio de Guilherme, eles são vistos, pequenas figuras, numa ponte que aparece na margem superior da tela, e é a relação desta ponte com a profunda ravina embaixo que determina o filme. Outras composições também reduzem os seres humanos a acessórios de paisagens primitivas ou de enormes construções.

Como se o caráter ornamental inerente a essas composições não fosse suficiente, ornamentos primitivos cobrem as paredes, cortinas, tetos e roupas. Padrões semelhantes aparecem em toda parte. *Siegfried* inclui o "Sonho dos Falcões" de Kriemhild, uma pequena inserção feita por Ruttmann: não é nada mais do que um desenho heráldico animado envolvendo dois falcões negros e uma pomba branca em movimentos rítmicos.[10] Freqüentemente os próprios atores formam figuras ornamentais. Uma cena mostra o salão de Guilherme, com o rei e seu séquito sentados como estátuas em nichos simetricamente colocados. A câmera explora inteligentemente cada oportunidade de capturar figuras desta espécie. Quando Siegfried faz sua primeira visita a Guilherme, sua entrada na sala é filmada do alto, como para revelar o aspecto ornamental da cerimônia.[11]

Estes padrões colaboram para aprofundar a impressão do poder irresistível do Destino. Alguns ornamentos do filme especificamente humanos denotam do mesmo modo a onipotência da ditadura. Esses ornamentos são compostos de vassalos ou escravos. Homens de Guilherme sustentam o desembarcadouro onde Brunhild embarca; de pé, com água até a cintura, são pilares vivos de precisão matemática. Particularmente surpreendente é o quadro que mostra anões acorrentados servindo como um pedestal decorativo

de uma urna gigantesca que contém os tesouros de Alberico: amaldiçoadas por seu senhor, as criaturas escravizadas são transformadas em figuras de pedra. É o triunfo total do ornamental sobre o humano (Ilustração 10). A autoridade absoluta se afirma ordenando as pessoas sob seu domínio de modo que elas formem agradáveis desenhos. Isto também pôde ser visto no regime nazista, que manifestou fortes inclinações ornamentais na organização das massas. Toda vez que Hitler discursava para o povo, ele avaliava não milhares de ouvintes, mas um enorme ornamento consistindo em milhares de partículas.[12] *Der Triumph des Willens* (*O Triunfo da Vontade*), o filme oficial nazista sobre o Congresso do Partido em Nuremberg, em 1934, prova que, ao moldar seus ornamentos de massa, os decoradores nazistas se inspiraram em *Os Nibelungos*. Os teatrais corneteiros de *Siegfried*, escadas pomposas e autoritários padrões humanos reaparecem, extremamente ampliados, no moderno filme histórico sobre Nuremberg (Ilustrações 11 e 12).

Os Nibelungos desdobra-se em cenas demoradas que têm todas as qualidades de retratos.[13] Sua vagarosa procissão, que caracteriza a esfera mítica como estática, é calculada para chamar a atenção para a ação propriamente dita. Esta ação intrínseca não coincide com a sucessão de traições e assassinatos, mas deve ser encontrada no desenvolvimento de impulsos ardentes e paixões que crescem imperceptivelmente. Nada mais é do que um processo vegetativo através do qual o Destino se realiza.

NOTAS

1 Baseado em informações dadas peio próprio Sr. Lang. Cf. Zaddach, *Der literarische Film*, pp. 41–42.
2 Cf. p. 103 ss.
3 Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 147; Weinberg, *Scrapbooks*, 1925–27; Rotha, *Film Till Now*, p. 192.
4 Cf. p. 98.
5 Cf. p. 99 s.
6 Lang, "Worauf es beim Nibelungen-Film Ankam", in *Die Nibelungen*, p. 15 Ver também Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, pp. 146–47; Willy Haas, "Das letzte Filmjahr", in *Das grosse Bilderbuch*, p. 8.
7 Programa do filme; "Inhaltsangabe für die Nibelungen...", in *Die Nibelungen*, p. 17 ss.
8 Harbou, "Vom Nibelungen-Film und seinem Entstehen", in *Die Nibelungen*, p. 8. Cf. *Decla–Bioscop Verleih–Programme*, 1923, pp. 44–57.
9 Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 67, 114. Cf. Balthasar, "Die Dekoration", in *Der Film von Morgen*, p. 80.
10 Rotha, *Film Till Now*, p. 62.
11 Um estilo ornamental semelhante já se afirmara em *Hamlet* (1920), um filme alemão dirigido por Sven Gade com Asta Nielsen no papel principal. Cf. Barry, *Program Notes*, série III, programa 2. "As cenas de interior", diz a Srta. Barry sobre *Hamlet*, "...freqüentemente pressagiam os cenários do *Siegfried* do Sr. Lang".
12 Cf. p. 343 s.
13 Jahier, "42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 61.

8.

Caos mudo

O terceiro grupo de filmes que emanou de *Caligari* enfatiza a onda de luxúria e de desordenados impulsos num mundo caótico. Eles podem ser chamados de filmes de instinto, em contraste com os filmes de tirano. As realizações mais significativas se baseiam em roteiros de Carl Mayer — escritos levando em conta os meios especificamente cinematográficos. Exceto por *A Última Gargalhada*, o filme que conclui a série, as criações cinematográficas de Mayer encontraram pouca receptividade fora do círculo de intelectuais. Porém, a insistência com que todas giram em torno de um mesmo tema é prova suficiente de seu valor sintomático.

Imediatamente após *Caligari*, Robert Wiene, com o objetivo de aproveitar a onda, encarregou Carl Mayer e o pintor César Klein da produção de outro filme expressionista: *Genuine* (1920). Esta fantasia, em que um cenário exuberante compete com uma estória artificial, bizarra, só é importante porque marca um ponto decisivo tematicamente. Genuine, uma sacerdotisa sanguinária à venda num mercado oriental de escravos, é comprada por um estranho velho que ciumentamente a confina em uma espécie de gaiola de vidro inacessível aos visitantes. Mas Genuine consegue convencer um jovem barbeiro a cortar a garganta do velho, e depois continua como uma super-*vamp*, arruinando todos os homens disponíveis.[1] A narrativa mostra o interesse de Mayer em mudar do tema do tirano para o do instinto.

Todos os filmes de instinto que Mayer fez após *Genuine* têm uma coisa em comum: se passam no mundo da baixa classe média, o remanescente insignificante de uma sociedade desintegrada. A

baixa classe média aparece nos filmes de Mayer como um campo florescente para criaturas atordoadas e oprimidas, que, lembrando a figura de Wozzek de Büchner, são incapazes de sublimar seus impulsos. Esta era sem dúvida a situação da pequena burguesia alemã durante aqueles anos. É verdade que, em uma era de anarquia, a preponderância da vida instintiva não se confina a um único estrato da população. Mas esta espécie de vida em nenhuma outra classe é tão notável e agressiva como na baixa classe média, onde a ganância e a inveja são complementadas por profundos ressentimentos sociais e impulsos morais herdados que perderam qualquer função vital. Mayer concebe seus personagens da baixa classe média como alienígenas, possuídos pelos impulsos, de um universo fragmentado, e procura, através deles, revelar a destruição e a autodestruição que eles necessariamente acarretam. Sua destruição deve-se aos desígnios do Destino. Em *Os Nibelungos*, o Destino é simbolizado por um estilo estritamente decorativo; nos filmes de Mayer, pela extrema simplicidade da construção psicológica. Umas poucas pessoas, cada uma encarnando algum impulso particular, são envolvidas numa ação rigidamente composta. Enquanto críticos estrangeiros consideraram esta simplicidade artificial e pobre, os especialistas alemães, cansados dos filmes históricos que tiveram de agüentar, elogiaram estes filmes como "peças de câmara", que exibiam as verdadeiras profundezas da alma.[2] Em 1924, quando o expressionismo estava definitivamente desaparecendo, o professor Paul Hildebrandt concordou com Carl Hauptmann ao afirmar: "Na esfera do fantástico, o filme... deve representar o que pode ser representado apenas através desta mídia...: as paixões primitivas."[3]

Em 1921, Carl Mayer começou sua série com dois filmes, um dos quais foi *Hintertreppe* (*Escadas de Serviço*). Com cenários de Leopold Jessner, este filme foi um verdadeiro exagero de simplidade. Ele coloca três personagens em movimento: uma empregada absorvida nas atividades de dona-de-casa; seu amante, que promete mandar-lhe cartas de longe; um carteiro anormal, parcialmente paralítico, que, devido ao mórbido amor pela moça, intercepta essas cartas. Acreditando-se abandonada, ela é levada por uma espécie de piedade maternal a procurar o carteiro em seu porão vizinho. Sua visita é interrompida pelo amante que retorna. Na briga que se segue entre os dois homens, o frenético carteiro mata seu rival com um machado; em conseqüência, a moça, num estado de total con-

fusão, vai para o telhado e se joga na rua. O público ficou irritado com tal acúmulo de violência e miséria.[4]

O outro filme, lançado em 1921, foi *Scherben* (*Destruição*). Lupu Pick o dirigiu inteiramente afinado com as intenções de Mayer. No início, um guarda-trilhos (Werner Krauss), a mulher e a filha moram na solidão de um bosque nas montanhas cobertas de neve, uma solidão acentuada pelos passeios sempre repetidos do homem ao longo da estrada de ferro e pela ocasional passagem de um trem. A chegada de um inspetor ferroviário que controla aquela seção transforma a monotonia estagnante em fermentação. Tudo começa com um caso entre o inspetor e a dócil filha. Depois de surpreender os dois em terna intimidade, a piedosa mãe sai na fria noite para rezar diante de uma placa votiva e lá congela até a morte. A filha implora ao inspetor para levá-la para a cidade e, rechaçada e humilhada, vinga-se contando ao pai o que acontecera. O enraizado respeito pelas autoridades faz com que ele bata na porta do inspetor; a convenção moral tendo-se tornado impulso, leva-o a estrangular o sedutor da filha. Depois do crime, ele vai à ferrovia, brandindo sua lanterna sinalizadora, para parar um expresso (aqui, um engenhoso efeito de cor é usado: a lanterna irradia um vermelho vivo, mostrando com perfeição o vulcão emocional do homem). Apesar de os viajantes do carro-restaurante se preocuparem com a parada inesperada, não estão de modo algum interessados nos assuntos de um humilde guarda-trilhos. Ao enfatizar essa indiferença, o filme mostra a dissolução da sociedade em esferas sociais incompatíveis. "Sou um assassino", diz o guarda-trilhos para o maquinista; é a única legenda de todo o filme. De uma rocha, sobre a ferrovia, a filha, que enlouquece, vê o expresso ir embora com o pai.[5]

Depois de *Vanina*, seu último filme de tirano, Carl Mayer retomou sua feliz colaboração com Lupu Pick no campo dos filmes de instinto; o resultado foi *Sylvester* (1923). Uma citação da história da Torre de Babel encabeça o roteiro, que foi até publicado como livro: "Pois bem, desçamos e confundamos suas línguas, a fim de que não se entendam uns aos outros." Este lema indica claramente o objetivo de Mayer de continuar, em *Sylvester*, o que começara em *Destruição*: a representação do caos social através de duas esferas sociais separadas por um abismo inescrutável. Uma esfera se materializa num café barato, o ponto de encontro da baixa classe média; a outra na rua, num elegante restaurante adjacente à

praça da cidade — lugares povoados de felizes multidões comemorando o Ano Novo. A estas duas esferas uma terceira é acrescentada: a natureza. Quadros de um cemitério, o calor e o mar emergem de vez em quando como se fossem um *leitmotiv* — grandes e silenciosas paisagens que fazem a agitação humana parecer ainda mais extrema. A estória, propriamente dita, mostra o dono do café sofrendo com a discórdia entre sua mulher e sua mãe. Em seu amor despótico pelo filho, a mãe odeia a mulher com quem tem de dividir o que considera sua propriedade exclusiva; no interesse da paz doméstica, a mulher quer que o filho mande a mãe embora.

Quando o conflito atinge seu clímax, algo quase inconcebível acontece: incapaz de tomar uma decisão, o homem tem um colapso, e enquanto a mãe o acaricia como uma criança, ele descansa a cabeça desamparadamente em seu colo. Este gesto, seguido (e corroborado) pelo suicídio do homem (Ilustração 12), trai seu intenso desejo de voltar ao útero materno. Ele nunca atingiu a maturidade. É de se notar que, longe de ser repudiado, este gesto singular de capitulação reapareceu, quase sem modificação, em vários filmes alemães,[6] indicando que a instintiva relutância em tentar emancipar-se pode ser considerada uma atitude tipicamente alemã, que resulta de sua prolongada dependência de um regime militar feudal ou semi-feudal — sem mencionar os motivos sociais e econômicos da época, que reforçavam a perpetuação desta atitude na classe média. Quando o dono do café capitula, ele transborda uma autopiedade totalmente definitiva. Autopiedade é o instrumento emocional adequado aos caracteres subdesenvolvidos ou reprimidos.

O filme termina com umas poucas cenas confrontando parte da feliz multidão com o cadáver do infortunado dono do bar; mas as duas esferas sociais são sobrepostas com o único objetivo de enfatizar seu completo afastamento. Indiferente às questões humanas, a lua brilha sobre o mar.[7]

A série culmina com *A Última Gargalhada* (lançado no final de 1924). Este poderoso filme — o resultado da equipe de trabalho formada por Carl Mayer, F. W. Murnau e o cinegrafista Karl Freund — retoma o tema básico de seus antecessores através do contraste entre dois prédios: uma melancólica casa de cômodos repleta de pessoas da baixa classe média; e um luxuoso hotel para os ricos, que mantém a porta giratória e os elevadores em permanente movimento. Porém, *A Última Gargalhada* difere dos filmes anteriores porque mostra as duas esferas sociais unidas por fortes laços. Vestindo seu brilhante uniforme com uma dignidade inimitável, Emil Jannings como o velho porteiro do hotel, não apenas auxilia os hóspedes através da porta giratória, mas também oferece balas às crianças no pátio da casa de cômodos onde mora com alguns parentes. Todos os inquilinos, em particular as mulheres, respeitam seu uniforme que, por sua mera presença, parece conferir um *glamour* místico à sua modesta existência. Eles o reverenciam como um símbolo da suprema autoridade e estão felizes porque lhes é permitido reverenciá-lo. Assim o filme revela, apesar de ironicamente, o credo autoritário de que o mágico apelo da autoridade protege a sociedade da decomposição.

No caso do porteiro, porém, este apelo é repentinamente destruído. O gerente do hotel, vendo-o cambalear ante o peso de uma pesada arca, ordena ao velho homem que troque seu uniforme por uma blusa branca — de um atendente de banheiro. Esta humana medida administrativa gera uma catástrofe. Como o filme significa que autoridade, e só a autoridade, funde num todo as esferas sociais díspares, a perda do uniforme que representa a autoridade provoca anarquia. Logo que os inquilinos sabem da ignominiosa blusa branca, se sentem alienados daquele mundo superior com o qual comungavam através do uniforme. Sentem-se socialmente abandonados e jogados de volta à melancolia de seus apartamentos e de suas almas. Todos os demoníacos impulsos da baixa classe média são liberados contra o porteiro. As fofoqueiras donas-de-casa maliciosamente o ridicularizam; seus próprios parentes jogam-no na rua. As reações do porteiro lembram as do dono do café em *Sylvester*. Ele se sente humilhado com a perda do uniforme e, em vez de maduramente enfrentar a situação, cai numa autopiedade equivalente à completa auto-renúncia (Ilustração 14). No final, é visto no escuro banheiro do hotel, com o vigia noturno ternamente enrolando-o num cobertor. É um gesto comovente de solidariedade entre duas ruínas humanas — um gesto, porém, que não altera nada.

Aqui, todos esperariam que o filme terminasse. Mas Mayer enxerta nesta conclusão natural um engenhoso segundo final, prefaciado por umas poucas frases que formam a única legenda do filme. Elas contam à platéia que o autor, cheio de piedade pelo destino do pobre porteiro, quer guiá-lo em direção a um futuro melhor, mesmo se irreal. O que se segue é uma agradável farsa que zomba dos finais felizes típicos do cinema norte-americano. Não se deve

esquecer que, em 1924, Hollywood havia começado a exercer sua influência sobre o cinema alemão. A farsa começa com o porteiro ricamente vestido jantando no restaurante do hotel. Enquanto ele tenta conviver com complicados pratos, os hóspedes, divertindo-se, mostram uns aos outros uma notícia de jornal que diz que um milionário norte-americano deixou sua fortuna para a última pessoa que viu antes de morrer, e esta pessoa foi o ajudante de banheiro. O resto do conto de fadas exibe a prodigalidade ingênua com a qual o velho porteiro distribui dinheiro para os honrados e desonrados do mesmo modo. Depois de saborear seu triunfo no hotel, ele e seu camarada, o vigia noturno, saem numa carruagem levada por quatro cavalos: dois aproveitadores fanfarrões, na realidade doces anjos.[8]

O caráter de farsa desta seqüência conclusiva corrobora sua legenda introdutória, porque expressa a descrença do autor em um final feliz envolvendo categorias como fortuna e acaso. Se existisse uma saída para porteiros de hotel degradados a ajudantes de banheiro, certamente não seria idêntica a nenhuma solução com raízes nos superficiais conceitos da civilização ocidental. Através deste segundo final, o filme sublinha o significado do primeiro e, ao mesmo tempo, rejeita a idéia de que o "declínio do Ocidente" poderia ser remediado pelas bênçãos do Ocidente.

Os filmes de Mayer revelam seu afastamento do realismo pelo insistente uso de um recurso especificamente expressionista. Nenhum personagem tem nome: a mãe é "a Mãe", o guarda-trilhos apenas "o Guarda-Trilhos". Em vez de retratar indivíduos, todos os personagens encarnam impulsos e paixões — figuras alegóricas necessárias para a exteriorização de visões interiores. Esta necessidade determina toda a representação. O cenário de *Escadas de Serviço* teria sido impossível sem *Caligari;* os cenários cobertos de neve em *Destruição* — sua utilização deve ter-se devido à influência do cinema sueco — parecem estruturas construídas em estúdio; as bizarras cenas da baixa classe média em *A Última Gargalhada* fazem um contraponto às concessões do filme às correntes realistas que ganhavam *momentum* em 1924.[9]

Por causa de seu sucesso mundial, *A Última Gargalhada* tem sido considerada a fonte de inovações cinematográficas que, na realidade, são peculiares a toda a série de filmes de instinto. Entre estas inovações — todas se devem às sugestões de Carl Mayer —, uma atingiu o público imediatamente: a falta de legendas. Exceto pelas duas mencionadas acima, as estórias são contadas exclusivamente através de imagens.[10] Aqui novamente a inter-relação entre o método de representação e o conteúdo a ser representado é surpreendente. Não é tanto a engenhosidade técnica, mas o tema do filme de instinto que faz com que os realizadores cinematográficos introduzam a narração sem títulos. Impulsos e paixões florescem sob a dimensão do raciocínio discursivo e, em conseqüência, deixam-se ser filmados sem explicações verbais. Isto é particularmente verdadeiro nos filmes de Mayer, com enredos propositalmente simplificados. Eles são vitrines de eventos essencialmente mudos. Legendas seriam não apenas supérfluas, mas interfeririam na continuidade pictórica. Os alemães estavam a par dessa necessidade estrutural, como mostra uma crítica de *Sylvester* publicada na revista de cinema alemã *Licht Bild Bühne* depois da estréia do filme: "O que conta não é tanto a real omissão de legendas... mas o fato de que, graças a toda a sua estrutura, *Sylvester* pode e até deve prescindir delas."[11]

Os filmes de Mayer são também os primeiros a descrever o mundo dos objetos — até então explorado apenas pelos pastelões — no interesse da ação dramática. Quando *Escadas de Serviço* foi lançado em Nova York, um dos críticos ressaltou o importante papel do despertador da empregada, que "é mostrada sendo acordada por ele às seis da manhã. Ela o atrasa em cinco minutos, e então a idéia de que o relógio está tocando de novo é descrita pela chave da corda girando vagarosamente...".[12] O despertador reaparece em *Destruição* junto a objetos significativos como o miserável espantalho balançando na janela em frente à casa do guarda-trilhos e as brilhantes botas do inspetor. Quando a filha se ajoelha para limpar a escada, estas botas vagarosamente descem os degraus, e quase a tocam — a primeira visão que ela tem de seu futuro amante. Além disso, *Destruição* mostra detalhes de locomotivas, rodas, fios telegráficos, sinalizadores e outros itens pertinentes que se tornariam ornamentos uniformizados das inumeráveis cenas de ferrovia que viriam a seguir.

Em *Sylvester,* o motivo do relógio adquire seu pleno significado. Até mais importante do que o relógio da praça da cidade é o relógio de pêndulo no quarto do dono do bar. Quando, com doze badaladas, marca o início de um novo ano, a câmera passa dele para o cadáver do dono do bar, imprimindo no expectador a noção da existência simultânea do mundo exterior e do interior, o *temps*

espace e o *temps durée*. É como se os objetos observassem atentamente o espetáculo de violentas paixões humanas ou até participassem dele. O carrinho de criança, no quarto onde a mãe do dono do bar e a mulher brigam, assume uma irrequieta vida própria, e a porta giratória do elegante restaurante é tanto entrada como pano de fundo para as felizes multidões na rua.

Em *A Última Gargalhada*, esta porta giratória se torna uma obsessão.[13] O filme começa com um magnífico *traveling* mostrando os hóspedes do hotel fluindo através da porta sempre em movimento, um recurso usado várias vezes até o final — algo entre um carrossel e uma roleta (Ilustração 15). Uma *pièce de résistance* como a porta, o ubíquo uniforme do porteiro parece dotado do poder de fazer com que outros objetos se tornem figuras animadas. As malas ganham vida; à noite, as paredes do hotel parecem respirar. Mesmo fragmentos de corpos humanos são levados para a esfera dos objetos: graças a grandes primeiros planos, não se pode diferenciar as bocas abertas das fofoqueiras de crateras fumegantes. Esta irresistível tendência a envolver objetos inanimados na ação nasce da natureza intrínseca dos personagens de Mayer possuídos pelos impulsos. Incapazes de sublimá-los, eles povoam uma região determinada por sensações físicas e estimulantes materiais — uma região na qual objetos aparecem solenemente, assumindo a função de obstáculos ou postes de sinalização, inimigos ou parceiros. Estes filmes são impelidos a tirar partido de despertadores e portas giratórias: o relógio obceca a mente da empregada e, ao girar a porta, o porteiro, com seu uniforme, domina.

É verdade que muitos objetos parecem ser exibidos apenas como simbolismo barato. Os repetidos primeiros planos de vidros quebrados em *Destruição* não têm outro objetivo senão mostrar a fragilidade da vontade humana ante o Destino; eles não significam nada por si mesmos. Mas estes óbvios fracassos nascem da mesma fonte que os sólidos resultados — da paixão de Mayer pelos objetos. Ao conquistar a esfera destes para o cinema, ele enriqueceu seu vocabulário pictórico de modo duradouro; foi uma conquista que, em harmonia com seu esforço para eliminar todas as legendas, pavimentou o caminho da verdadeira narração cinematográfica.

Em seu prefácio à publicação de *Sylvester*, Lupu Pick faz uma elucidativa observação sobre seu subtítulo, *Ein Lichtspiel* ("Uma Peça de Luz"). Carl Mayer, diz, "pode muito bem ter tido a intenção de revelar a claridade e a escuridão... dentro da própria

alma, aquela eterna alternância de luz e sombra que caracteriza as relações psicológicas entre seres humanos".[14] A declaração de Pick revela que, na série de Mayer, não menos do que nos filmes expressionistas propriamente ditos, a luz é uma luz irreal, que ilumina paisagens interiores. "A iluminação parece emanar dos próprios objetos", escreveu o teórico belga de cinema Carl Vincent sobre *Escadas de Serviço*.[15] Criando não tanto formas de linhas retas, mas complexos flutuantes, esta luz ajuda a enfatizar os acontecimentos irracionais da vida instintiva. Tais eventos aproximam-se ou dissolvem-se como qualquer fenômeno da natureza, e a luz ilustra esta agitação. Em *A Última Gargalhada*, sombras impenetráveis transformam a entrada do banheiro em um escuro abismo, e o aparecimento do vigia noturno é pressagiado pelo círculo de luz que sua lanterna projeta nas paredes.

Todas essas conquistas culminam com a utilização da câmera nos filmes de Mayer. Graças à total mobilidade da câmera, *A Última Gargalhada* influenciou fortemente a técnica cinematográfica de Hollywood.[16] Mas este filme só aperfeiçoou o que já se havia anunciado em *Destruição* — numa época em que ninguém pensava em mover a câmera, firmemente presa em seu tripé fixo. Em *Destruição*, as chamadas panorâmicas — tomadas abrangendo de um ponto a outro do cenário, de modo a fazer o espectador ver todo o panorama —, deliberadamente antecipam a narrativa. Por exemplo, a panorâmica vai do espantalho balouçante até uma janela de esquina, atrás da qual se vêem as silhuetas do inspetor e da filha, num vagaroso e regular movimento destinado não apenas a mostrar o início do caso de amor, mas também a relacionar seu significado ao da desolada efígie na janela. Ligando sucessivos elementos visuais de modo que eles sejam forçados a explicar-se uns aos outros, a câmera livre desenvolve uma atividade totalmente coerente com a omissão de legendas e a promoção de objetos: ela intensifica a continuidade pictórica através da qual a vida instintiva se manifesta. No caso dos filmes de Mayer, os movimentos da câmera são muito necessários, a partir do momento em que os instintos desvendam um mundo caótico. Estes movimentos servem para familiarizar o espectador com as esferas e eventos irreparavelmente separados entre si. Guiado pela câmera, ele está em posição de absorver o frenético conjunto sem se perder no labirinto.

O próprio Carl Mayer tinha bastante consciência do que conquistou ao desacorrentar a câmera. Em seu prefácio a *Sylvester*, pri-

meiro define as esferas das felizes multidões e o cenário natural como as "vizinhanças" dos quartos do dono do bar, e depois declara que alguns movimentos de câmera são calculados para expressar a idéia de um mundo que inclui as "vizinhanças", assim como o cenário da ação propriamente dita. "À medida que os acontecimentos progridem, estes movimentos destinam-se... a abarcar profundidades e alturas de modo a fotografar o frenesi que agita todo o mundo humano em meio à natureza."[17] Para alcançar os objetivos de Mayer em *Sylvester*, o cinegrafista de Lupu Pick, Guido Seeber, introduziu um tripé sobre rodas.[18]

Quando, um pouco mais tarde, Murnau filmou *A Última Gargalhada*, tinha uma câmera totalmente automática à sua disposição, um instrumento capaz de todos os tipos de movimento. Neste filme, a câmera faz panorâmicas, *travelings* e balança para cima e para baixo com uma perseverança que não apenas resulta numa narrativa pictórica de completa fluidez, mas também torna possível ao espectador seguir o curso dos acontecimentos de vários pontos de vista.[19] A câmera errante o faz experimentar a glória dada pelo uniforme, assim como a miséria da casa de cômodos, o transforma em porteiro de hotel e imbui nele os sentimentos do próprio autor. O espectador é psicologicamente ubíquo. Porém, apesar da avidez da câmera com relação a aspectos sempre em mutação, ela, familiarizada com a dimensão dos impulsos, retrai-se quando deve penetrar na dimensão da consciência. Não se permite que a ação consciente prevaleça. O ator é o sujeito passivo da câmera. Num artigo retrospectivo sobre F. W. Murnau, Kenneth White analisa este ponto referindo-se à cena em que o porteiro se embriaga: "A pantomima que todos pensavam ser uma arte derivada do cinema não pode ser descoberta em *A Última Gargalhada*. O porteiro fica bêbado, mas não do modo como o ator inferior de pantomima fica bêbado; a câmera faz isto para ele."[20]

Durante todo o período do pós-guerra, o tema instinto dos filmes de Mayer se provou tão atraente que qualquer trabalho literário mostrando alguma afinidade com ele foi imediatamente transferido para a tela — de *Lady Julia* de Strindberg (*Fräulein Julie*, 1922) a *O Poder das Trevas* de Tolstoi (*Die Macht der Finsternis*, 1924), do drama medieval de Gerhart Hauptmann *Rose Bernd* (*Rose Bernd*, 1919) ao de seu irmão Carl, *Expulsão* (*Austreibung*, 1923).[21] Quando *Rose Bernd* apareceu em Nova York, a *National Board of Review Magazine* o comentou com palavras que, de algum modo, cobrem toda a tendência dos filmes análogos, não importa suas diferenças quanto à qualidade estética. "É um filme... sem nenhuma moral a não ser a que... está implícita no destino de seus personagens, e não nas forças que os levam àquele destino. É também um filme... em que pode-se sentir impulsos cegos jorrando de suas fontes de necessidades e instintos animais".[22] À maioria dessas adaptações se seguiu uma brilhante exceção, *Chronik von Grieshuus* (*Crônicas da Casa Cinza*, 1925); feito com base na estória de mesmo título, de Theodor Storm, que respira a atmosfera de uma sinistra saga medieval.[23]

NOTAS

[1] Kurtz, *Expressionismus*, pp. 70–73; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 145.
[2] Tannenbaum, "Der Grossfilm", in *Der Film von Morgen*, pp. 71–72; Möllhausen, "Der Aufstieg des Films", in *Ufa-Blätter*.
[3] Hildebrandt, "Literatur und Film", in *Das Kulturfilmbuch*, p. 85.
[4] Weinberg, *Scrapbrooks*, 1925–27; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 153; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 73.
[5] Kalbus, *ibid.*, p. 73; Weinberg, *Scrapbooks*, 1925–27; "Shattered", in *Exceptional Photoplays*, janeiro–fevereiro de 1922, pp. 4–5; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 149.
[6] Cf. pp. 134, 135, 136, 146, 183 s., 171.
[7] Cf. Kick, "Vorwort des Regisseurs", in *Sylvester*, pp. 9–11; Mayer, "Sylvester", *ibid.*, pp. 17–96; Faure, "Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 209; Balázs, *Der Geist des Films*, p. 53; Rotha, *Film Till Now*, p. 204; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 149.
[8] Rotha, "It's in the Script", in *World Film News*, setembro de 1938, p. 205; Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film, in *Cinéma*, abril de 1930, p. 25, e "Kino and Lichtspiel", in *Close Up*, novembro de 1929, pp. 387–88. Para a ruptura entre Mayer e Pick por ocasião de *A Última Gargalhada*, ver Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 149.
[9] Kurtz, *Expressionismus*, pp. 83–84. Para a influência do filme sueco, ver Möllhausen, "Der Aufstieg des Films", in *Ufa-Blätter;* Balthasar, "Die Dekoration", in *Der Film von Morgen*, pp. 78–79. — O fato de Murnau tender para o realismo é provado por sua comédia cinematográfica *Die Finanzen des Grossherzogs* (*As Finanças do Grão-Duque*, inverno de 1923–4). A revista *Licht Bild Bühne* (8 de janeiro de 1924) recebeu esta comédia com um suspiro de alívio: "Finalmente um filme sem significado mais profundo!". Extraído de Zaddach, *Der literarische Film*, p. 56.
[10] Rotha, *Film Till Now*, p. 298.
[11] Extraído de Zaddach, *Der literarische Film*, p. 54.
[12] Ver Weinberg, *Scrapbooks*, 1925–27.
[13] Cf. Lejeune, *Cinema*, pp. 122–23.
[14] Pick, "Vorwort des Regisseurs'", in *Sylvester*, p. 9.
[15] Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 153.
[16] Rotha, *Film Till Now*, p. 177, Jacobs, *American Film*, p. 307; Potamkin, "Kino and Lichtspiel", in *Close Up*, novembro de 1929, pp. 390–91.
[17] Mayer, "Technische Vorbemerkungen des Autors", in *Sylvester*, pp. 15–16.
[18] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 111–12.
[19] Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film", in *Cinema*, abril de 1930 p. 25; "Die Entfesselte Kamera", in *Ufa-Magazin*, 25–31 de março de 1927.
[20] White, "Film Chronicle: F. W. Murnau", in *Hound & Horn*, julho–setembro de 1931, p. 581.
[21] Para esses filmes ver Zaddach, *Der literarische Film*, pp. 42–43, 53; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 72–73; *Decla-Bioscop Verleih Programme*, 1923, pp. 64–67.

[22] "Rose Bernd", in *National Board of Review Magazine*, fevereiro de 1927, p. 16.
[23] Barrett, "Grey Magic", in *National Board of Review Magazine*, dezembro de 1926, pp. 4–6. Filmes de tendência semelhante foram *Sappho* (*Louco Amor*, 1921) — ver *Ufa Verleih-Programme*, 1923, p. 17 — e *Die Wildente* (*O Pato Louco*, 1925) de Lupu Pick. Para o último filme, ver *Film Society Programme*, 18 de novembro de 1928

9.

Dilema crucial

A alma alemã, assombrada pelas imagens alternativas de regime tirânico ou caos governado pelo instinto, ameaçada de destruição por qualquer das opções, jogava de um lado para outro num espaço obscuro como o navio fantasma em *Nosferatu.*

Enquanto filmes de tirano e de instinto ainda floresciam, o cinema alemão começou a oferecer filmes que manifestavam um intenso desejo interior de encontrar uma saída para o dilema. Era um desejo que perpassava toda a esfera da consciência. Quem quer que tenha vivido naqueles anos cruciais na Alemanha lembrará a avidez por um abrigo espiritual mostrada pelos jovens, pelos intelectuais. A Igreja conquistou muitos, e o entusiasmo que esses convertidos manifestavam com relação à sua recém-adquirida segurança contrastava estranhamente com a tentativa de um grupo de jovens nascidos na fé católica de influenciar a política eclesiástica em favor de tendências esquerdistas. Também não há dúvida de que o crescimento dos simpatizantes comunistas foi em parte o resultado do apelo que o caráter ortodoxo da doutrina marxista lançou sobre muitos desprotegidos mentalmente que estavam à procura de um sólido refúgio. O medo do vazio levou muitas pessoas a buscarem profetas adventícios, que cairiam no esquecimento poucos anos mais tarde. O teosofista Rudolf Steiner foi uma mania particular da época; ele parecia Hitler, porque zelosamente fazia propaganda de inflamadas visões em um execrável alemão pequeno-burguês.

No cinema, diversos esforços estavam sendo feitos para descobrir um *modus vivendi,* um padrão confiável de existência interior.

Dois filmes de Ludwig Berger, ambos lançados em 1923, são típicos de uma dessas tentativas: *Ein Glas Wasser* (*Um Copo de Água*), filmado com base na comédia do mesmo nome de Scribe, e *Der Verlorene Schuh* (*Cinderela*), que transferiu o antigo conto de fadas para a tela com muitos arabescos e rodeios.[1] Para justificar a escolha de tais brilhantes assuntos em um mundo tão escuro, Berger citou os românticos como um precedente. No prospecto de *Um Copo de Água,* escreveu: "Em épocas de miséria e opressão, ainda mais do que em épocas de segurança e riqueza, sonhamos com serenidade e peças leves. Houve muita discussão sobre o 'vôo dos românticos'. Mas o que pareceu externamente ser um vôo, foi na realidade o mais profundo auto-exame. . ., foi alimento e força durante décadas de pobreza exterior, e ao mesmo tempo uma ponte para um futuro melhor." [2] A referência de Berger aos românticos só enfatiza o caráter escapista de seus próprios produtos.

Enquanto a inflação crescia devorando tudo e a paixão política estava no auge, estes filmes proporcionavam a ilusão de uma terra do faz-de-conta em que a pobre vendedora triunfa sobre a falsa rainha e a gentil fada madrinha ajuda Cinderela a conquistar o príncipe encantado. Foi, é claro, agradável esquecer a dura realidade através de ternos sonhos, e *Cinderela* em particular satisfez o desejo de "serenidade" e de peças "leves" ao misturar docemente, com a ajuda de recursos cinematográficos especiais, questões humanas e milagres sobrenaturais. Porém, esta terra do faz-de-conta não estava fora do raio de alcance da política.

Ambos os filmes se desenvolveram em cenários elaborados por Rudolf Bamberger, no quente e alegre estilo barroco do Sul da Alemanha — cenários de uma simetria pronunciada, que Paul Rotha logo notou. "Vãos de portas, janelas, portões, passagens estreitas entre edifícios, foram sempre colocados no centro da tela com o resto da composição se movendo em redor deles." [3] Este cenário barroco, com seu cuidado com a simetria, se adequava ao espírito de absolutismo patriarcal reinante entre os antigos principados católicos: os dois filmes concebiam o "futuro melhor" como uma volta aos velhos bons tempos. Berger não estava errado ao se apoiar nos românticos; eles também se inclinavam a glorificar o passado e, em conseqüência, tinham fortes afinidades com os poderes tradicionais (Ilustração 16). Estes filmes eram digressões agradáveis. Mas seu romantismo inerente era incapaz de ir ao encontro dos desejos de uma mente coletiva definitivamente expulsa daquele paraíso barroco.

Um segundo esforço para estabelecer um adequado padrão psicológico consistiu na sugestão de que todos os sofrimentos resultantes da tirania ou do caos poderiam terminar e ser superados através do amor cristão. Esta sugestão tornava-se atraente por subentender que metamorfoses interiores contam mais do que qualquer transformação do mundo exterior — uma insinuação que justifica a aversão da classe média pelas mudanças sociais e políticas. Aqui se torna claro porque, em *Nosferatu*, o amor de Nina, sozinho, consegue derrotar o vampiro e porque, em *A Morte Cansada*, a união da moça com o amante depende de seu supremo auto-sacrifício.[4] Era a solução de Dostoievski. Suas obras — editadas pela Moeller van den Bruck, que proporcionou aos nazistas o conceito básico do "Terceiro Reich" — eram na época tão populares entre a classe média que suas capas vermelhas enfeitavam todas as estantes. O que James T. Farrell escreve sobre *Os Irmãos Karamazov* também se aplica à tendência emocional na Alemanha do pós-guerra: "A revolução só produzirá catástrofe. O homem deve sofrer. O homem mais nobre é aquele que sofre não apenas por si mesmo, mas por todos os seus semelhantes. Como o mundo não pode ser mudado, o homem deve ser mudado pelo amor."[5] Já em 1920, um fragmento da novela *Os Irmãos Karamazov* foi adaptado para a tela.[6] Robert Wiene se baseou em *Crime e Castigo*; seu *Raskolnikov* (*Crime e Castigo*), lançado em 1923, foi representado por um grupo de atores do Teatro de Arte de Moscou, que se adaptaram aos cenários estilizados lembrando *Caligari*. Relevantes são as cenas nas quais Raskolnikov abandona-se às fantasias auto-acusadoras diante do juiz: uma teia de aranha que ornamenta o canto de uma parede participa ativamente do "duelo psicológico" entre o escorregadio juiz e o delirante assassino.[7]

Outros filmes também mergulharam nas profundezas da experiência religiosa. Com a ajuda de Asta Nielsen, Henny Porten, Werner Krauss e Gregori Chmara, Robert Wiene encenou *I.N.R.I.* (1923), uma peça sobre a Paixão de Cristo emoldurada por cenas mostrando um assassino condenado à morte. Meditando sobre a história da Paixão de Cristo, o assassino — ele atirou num ministro para libertar seu povo da opressão — abjura seus métodos revolucionários.[8] O significado político de muitas conversões religiosas não poderia ter sido mostrado de modo mais direto. Com uma tendência semelhante apareceram vários filmes-baladas com um certo toque dostoievskiano, *Der Henker von St.-Marien* (*O Carrasco de St.-Marien*, 1920), *Der Graf von Charolais* (*O Conde de Charolais*, 1922, uma versão cinematográfica da peça de Richard Beer-Hofmann) e *Der Steinerne Reiter* (*O Cavaleiro de Pedra*, 1923).[9] Eles demonstravam que o verdadeiro amor é capaz de fazer milagres, ou que milagres celestiais podem intervir a favor do verdadeiro amor. Mas apesar do apelo relativamente amplo destes filmes, a forma de existência interior que defendiam atingiu apenas uma pequena minoria predisposta. A solução do amor cristão foi, para os alemães, uma miragem.

Uma terceira tentativa de se satisfazer o desejo existente se manifestou através de um gênero de filme exclusivamente alemão: os filmes de montanha. Dr. Arnold Fanck, nascido em Freiburg i. Br., descobriu este gênero e o monopolizou durante a era republicana. Ele fora originalmente um geólogo bastante acostumado a escalar montanhas. Em seu zelo para espalhar o evangelho de imponentes picos e perigosas escaladas, Fanck se valia cada vez mais de atores e técnicos que eram, ou se tornaram, famosos alpinistas e esquiadores. Entre seus últimos colaboradores estavam Leni Riefensthal, Luis Trenker e Sepp Allgeier.

Montanhas já haviam sido filmadas em *Homunculus* e *Caligari*. Homunculus é visto em pé, no topo de uma montanha, quando o raio o atinge por blasfemar; e quando o Dr. Caligari aparece pela primeira vez, é como se emergisse de uma montanha cônica que domina Holstenwall e o parque de diversões. Porém, essas montanhas eram primariamente simbólicas, e Fanck estava interessado em símbolos reais. Ele começou com três filmes dedicados às alegrias e às belezas do esporte de montanha, *Wunder des Schneeschuhs* (*Maravilhas do Esqui*, 1921), *Im Kampf mit den Bergen* (*Luta com as Montanhas*, 1921) e *Fuchsjagd im Engadin* (*Caçada à Raposa no Engadin*, 1923), um filme descrevendo uma caçada em esquis.[10] Esses filmes eram extraordinários na captura dos aspectos mais grandiosos da natureza, numa época em que o cinema alemão em geral só oferecia cenários feitos em estúdio. Em filmes subseqüentes, Fanck mostrou cada vez maior habilidade na combinação de precipícios e paixões, declives inacessíveis e insolúveis conflitos humanos; a cada ano aparecia um novo drama nas montanhas. Mas o elemento ficcional, exuberante como era, não interferia na abundância de tomadas documentais do silencioso mundo das grandes altitudes. Como documentos, esses filmes foram conquistas incomparáveis. Quem quer que os tenha visto se lembrará do brilhante branco das geleiras contra um contrastante céu negro, do magnífico jogo de nuvens formando mon-

tanhas acima das montanhas, das estalactites de gelo pregadas nos telhados e molduras das janelas de algum pequeno chalé e das fendas de geleiras, estranhas estruturas de gelo que ganhavam vida iridescente através das luzes dos archotes de uma festa noturna após um salvamento.

A mensagem das montanhas, que Fanck tentava popularizar através de tais esplêndidas tomadas, era o credo de muitos alemães com títulos acadêmicos, e de alguns sem títulos, incluindo parte da juventude universitária. Muito antes da Primeira Guerra Mundial, grupos de estudantes de Munique deixavam a aborrecida capital todo fim de semana com destino aos vizinhos Alpes bávaros, e lá abandonavam-se à sua paixão. Nada lhes parecia mais doce do que a nua rocha fria na opaca luz do amanhecer. Cheios de energia criadora, escalariam alguma perigosa "chaminé" para então, silenciosamente, fumar seus cachimbos no pico e olhar com infinito orgulho para o que chamavam de "vale dos porcos" — aquelas multidões plebéias que nunca fizeram qualquer esforço para elevar-se à alturas grandiosas. Longe de serem apenas esportistas ou amantes impetuosos de majestosos panoramas, esses alpinistas eram devotos realizando os ritos de um culto[11] (Ilustração 17). Sua atitude resultava de uma espécie de idealismo heróico que, através da cegueira com relação aos ideais mais substanciais, manifestava-se através de explorações turísticas.

Os dramas de Fanck levavam esta atitude a um tal extremo que o não iniciado não poderia deixar de ficar irritado com a mistura de cintilantes picaretas leves e sentimentos exacerbados. Em *Berg des Schicksals* (*A Montanha do Destino*, 1924), um fanático montanhista considera a missão de sua vida conquistar o inexpugnável Guglia del Diavolo. Ele é morto em ação. Seu filho promete à mãe enlutada nunca se aproximar daquela "montanha do destino". Infelizmente, sua namorada é seduzida pela montanha, e obviamente se perde. Quando seus sinais de cansaço se tornam aparentes, a mãe libera o filho da promessa com as palavras: "Se você conseguir salvar esta vida humana, a morte de seu pai terá tido um significado." O filho consegue, e até eleva o significado da morte do pai ao colocar seu pé no topo do demoníaco Guglia em meio a uma terrível nevasca.[12]

O comportamento de um outro montanhista modelo, representado em *Der Heilige Berg* (*A Montanha Sagrada*, 1927), mostra que os fantasiosos heróis de Fanck algumas vezes eram incapazes de dominar seus impetuosos impulsos. Durante uma acrobática subida feita em companhia de seu jovem amigo Vigo, este alpinista vê que

Vigo está cortejando a mesma moça que ele ama. Num acesso de ciúme, ataca Vigo, que involuntariamente dá um passo atrás e perde o equilíbrio. Com seu companheiro suspenso no ar na corda que os liga, o alpinista reconsidera e, obedecendo ao código dos montanhistas, tenta salvá-lo à custa de sua própria vida.[13] Apesar de esta espécie de heroísmo ser muito excêntrica para servir como um padrão para os habitantes dos vales, estava imbuída de uma mentalidade análoga ao espírito nazista. Imaturidade e entusiasmo montanhista eram uma coisa só. Quando, em *A Montanha Sagrada*, a moça diz a Vigo que quer satisfazer qualquer desejo que ele tenha, Vigo se ajoelha e coloca a cabeça em seu colo. É o gesto do dono do café em *Sylvester*. Além disso, a idolatria de geleiras e pedras era sintomática de um irracionalismo que os nazistas capitalizariam.

Particularmente memorável é uma quarta tentativa de ajustamento interior — a única progressista feita, durante os anos imediatamente após a guerra. Ela visava a dotar o pensamento racional de poderes executivos, a fim de que fosse capaz de dissipar as escuras inibições e impulsos incontidos que dominavam a mente coletiva. Se esta tentativa de entronizar a razão tivesse sido bem-sucedida, a razão teria denunciado o caráter fantasmagórico da torturante alternativa entre tirania ou caos, e eventualmente eliminado aqueles tradicionais dispositivos autoritários que obstruíam a verdadeira emancipação. Mas o interesse em mobilizar a razão era aparentemente tão limitado que atingiu o cinema em apenas duas instâncias isoladas, uma das quais foi nada mais do que um episódio do segundo *Golem* (1920) de Wegener.

O professor Pölzig criou os cenários dessa versão ampliada do velho filme do pré-guerra. Nela, o imperador Habsburgo ordena a expulsão dos judeus de seu gueto, um labirinto de ruas curvas e casas inclinadas. Para acalmar o imperador, o rabino Loew, através de mágica, conjura uma procissão de figuras bíblicas — entre elas Asvero, que consegue passar para o domínio da realidade e começa a destruir o palácio imperial. O imperador, apavorado, concorda em retirar sua ordem de expulsão se o rabino eliminar o perigo; em conseqüência, o rabino ordena a Golem, seu empregado, que não deixe que paredes e tetos caiam. Golem obedece com a prontidão automática de um robô (Ilustração 18). Aqui a razão se vale da força bruta como um instrumento para libertar os oprimidos. Mas ao in-

vés de continuar nesta linha, o filme se concentra na emancipação de Golem, e se envolve cada vez mais com meias verdades.[14]

A outra instância de preocupação com a razão foi *Schatten* (*Sombras,* 1922), que em sua versão alemã teve o subtítulo "Uma Alucinação Noturna" ("*Eine Nächtliche Halluzination*"). Este filme, dirigido por Arthur Robison, lembrou as criações cinematográficas de Carl Mayer, à medida que envolveu personagens sem nome numa narrativa sem legendas. Semelhanças de estilo originam semelhança de tema. Em grande parte, *Sombras* é nada mais do que um filme de instinto, o que é revelado pelo marcado papel, nele desempenhado, da disposição de luzes e sombras. Sua maravilhosa flutuação parece engendrar este extraordinário drama.

Baseado numa idéia de Albin Grau, o filme começa com algumas cenas mostrando um ciumento conde exasperado com os favores que sua mulher dispensa a seus quatro cortesãos. Um deles, chamado "o Amante", está a ponto de passar do estágio de mera esperança. Enquanto o conde e sua mulher entretêm este quarteto amoroso, um ilusionista ambulante pede permissão para apresentar seu teatro de sombras. O ilusionista logo pressente desastre no ar, e interrompe seu espetáculo para prever uma tragédia que se origina do desenvolvimento de paixões conflitantes. Mago sagaz, ele remove o elenco de sombras do palco ao longo da mesa e, simultaneamente, hipnotiza todas as seis pessoas, a fim de que elas sejam suas sombras no campo do subconsciente (Ilustração 19). Num estado de transe, eles antecipam o futuro fazendo exatamente o que fariam se suas paixões continuassem a determinar suas ações. O drama se transforma em uma "alucinação noturna"; atinge seu clímax quando o conde, louco de ciúmes, compele os cortesãos a matar sua coquete mulher. Aqui novamente a imaturidade de seres possuídos pelo instinto se manifesta do modo costumeiro: o conde descansa sua cabeça no peito do Amante e chora amargamente pelo que aconteceu. A alucinação termina com os furiosos cortesãos jogando o conde pela janela. Depois a cena muda de volta para a festa hipnótica ao longo da mesa, e as sombras são vistas voltando a seus donos, que vagarosamente acordam de seu pesadelo coletivo. Eles estão curados. Magia branca os tornou capazes de perceber causas subjacentes e as terríveis conseqüências de sua existência. Graças a esta terapia mágica — que lembra casos-modelo de tratamento psicanalítico —, o conde se transforma, de pueril guerreiro nórdico, em um adulto tranqüilo, sua coquete mulher se torna sua amorosa esposa, e o Amante sai silenciosamente. Sua metamorfose no final do filme coincide com o início de um novo dia cuja sóbria iluminação natural simboliza esplendidamente a luz da razão.[15]

Apesar de pertencer às obras-primas do cinema alemão, *Sombras* passou quase despercebido. Os alemães da época devem ter sentido que qualquer percepção do saudável efeito do choque da razão era capaz de resultar em um ajustamento aos caminhos da democracia. Num comentário retrospectivo sobre *Sombras,* Fritz Arno Wagner, seu cinegrafista, afirma: "Só encontrou resposta entre os estetas cinematográficos, não impressionando o público em geral." [16]

NOTAS

1 Programas destes filmes. Para *Cinderela*, ver também *Film Society Programme*, 22 de novembro de 1925.
2 Programa em brochura de *Um Copo de Água.*
3 Rotha, *Film Till Now*, p. 199.
4 Cf., pp. 98, 110.
5 Farrell, "Dostoievsky and 'The Brothers Karamazov' Revalued", in *New York Times Book Review*, 9 de janeiro de 1944, p. 28.
6 *Die Brüder Karamasoff* (*Os Irmãos Karamazov*), dirigido por Carl Froelich. Cf. Zaddach, *Der literarische Film*, pp. 38-39; Amiguet, *Cinéma! Cinéma!*, p. 50.
7 "Crime and Punishment", in *National Board of Review Magazine*, junho de 1927, pp. 10-11; *Film Society Programme*, 20 de dezembro de 1925; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 145; Kurtz, *Expressionismus*, pp. 75, 76, 78. Um "duelo fisionômico" semelhante — esta frase foi cunhada por Balázs — ocorreu no filme de Joe May *Die Tragödie der Liebe* (*Tragédia de Amor*, 1923); cf. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, p. 70, e Kurtz, *ibid.*, pp. 78-79.
8 *Film Society Programme*, 8 de janeiro de 1928; Kalbus, *Deustche Filmkunst*, I, 54.
9 Para *O Carrasco de St.-Marien*, ver *Ilustrierter Film-Kurier*; para *O Conde de Charolais*, programa desse filme; para *O Cavaleiro de Pedra*, *Decla-Bioscop Verleih-Programme*, 1923, p. 26. Ver também Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 64, 66.
10 Kalbus, *ibid.*, p. 91. Cf. Fanck, *Kampf mit dem Berge.*
11 Este estranho culto nunca deixa de espantar os estrangeiros. Na pomposa novela sobre montanha de James R. Ullman, *The White Tower* (p. 72), um guia suíço diz a um piloto norte-americano: "Nós, suíços — sim, os ingleses, os franceses e os norte-americanos também —, escalamos montanhas por esporte. Mas os alemães não. Por que eles escalam não sei. Só sei que não é por esporte."
12 Programa desse filme; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 91.
13 Programa desse filme.
14 "The Golem", in *Exceptional Photoplays*, junho de 1921, pp. 3-4; *Ufa Verleih-Programme*, 1923, p. 14; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 143; Rotha, *Film Till Now*, p. 284; Barry, *Program Notes*, série III, programa 1.
15 Rotha, *Film Till Now*, p. 200; Fotamkin, "The Rise and Fall of the German Film", in *Cinema*, abril de 1930, p. 25.
16 Wagner, "I Believe in the Sound Filmes", in *Film Art*, 1936, n.° 8, p. 11.

10.

Da rebelião à submissão

Uma outra tentativa de superar o insuportável dilema interior foi feita durante os anos do pós-guerra. Ela defendia a retomada do comportamento autoritário, pressupondo uma mentalidade que preferiria até um regime tirânico em contrapartida ao caos. Típicos da tendência autoritária foram dois filmes que se originaram de campos quase opostos e refletiram ambientes muito diferentes. Apesar de suas discrepâncias, ambos promovem o mesmo padrão psicológico.

Um dos dois filmes foi ***Fridericus Rex***, um opulento produto da UFA, apesar de trivial, lançado em 1922. Não se poderia subestimar seu objetivo: foi pura propaganda da restauração da monarquia. Dirigido por Arzèn von Cserèpy, o filme descreveu a vida de Frederico, o Grande, numa sucessão de episódios vagamente ligados, e com pouca preocupação pela verdade histórica. No início, o jovem príncipe consorte é visto revoltado com a rigorosa disciplina que seu pai lhe impõe; mas, em vez de mostrar a impatriótica paixão do rebelde por filosofia e literatura francesas, a UFA astutamente enfatiza um caso de amor neutro para demonstrar seu senso de independência. Episódios subseqüentes lembram sua tentativa de fuga, sua prisão e aqueles terríveis minutos durante os quais, por ordem do pai, Frederico testemunha a execução de sua amiga Katte. Muitos metros de filme são dedicados a mostrar os felizes resultados dessa bárbara punição: Frederico se submete completamente aos desejos do pai e até se casa com a princesa que não ama, de Brunswick-Bevern, enquanto o pai morre com a certeza de ter deixado um digno sucessor. Esta certeza não é desmentida. Assim que sobe ao trono, o ex-rebelde continua o trabalho do pai (Ilustração 20).

Este Frederico do cinema tem duas virtudes principais. Ele aparece como o pai de seu povo — um dirigente patriarcal que usa seu poder absoluto para resolver questões legais, desenvolver o bem-estar geral e proteger o pobre da exploração pelo rico. Simultaneamente, ele aparece como o herói nacional que, através de muitas guerras bem-sucedidas, eleva a pequena Prússia ao nível de uma grande potência. Toda a construção tem o objetivo claro de convencer a platéia de que outro Frederico poderia não só ser um antídoto efetivo contra o vírus do socialismo, mas também realizar as aspirações nacionais da Alemanha. Para fortalecer os laços emocionais entre a platéia e sua figura, a UFA trabalha sobre seu sofrimento interior. Os episódios da Guerra dos Sete Anos caracterizam Frederico como um trágico gênio envolvido numa luta aparentemente sem esperança e abandonado por seus seguidores mais fiéis. Além disso, há uma contínua exibição de paradas militares e batalhas vitoriosas — exatamente o tipo de espetáculo que estimularia patriotas desanimados com a guerra perdida, o desarmamento e aquela odiosa confusão chamada democracia.[1]

Fridericus Rex encontrou forte oposição na imprensa. *Vorwärts* e o comunista *Freiheit* incitaram as massas a boicotar o filme, enquanto o democrático *Berliner Tageblatt* pediu intervenção policial.[2] É também difícil acreditar que a Alemanha do Sul tenha gostado desta peça de autoglorificação prussiana. Porém, a Alemanha do Sul não era o Reich, e os protestos políticos não são muito reveladores de reações psicológicas. Durante a produção do filme, duzentos extras foram contratados para dar vivas ao recém-coroado rei nos jardins do Velho Palácio de Berlim (*Altes Schloss*). Quando ele apareceu no balcão em trajes reais, os figurantes manifestaram um entusiasmo que não poderia ter sido ordenado por nenhum diretor. "Aqui o povo representa ele mesmo", afirmou uma testemunha.[3] Mesmo nos bairros operários as exibições do filme lotaram os cinemas.[4] Um sinal seguro de seu sucesso foi a avidez com que a UFA e outras companhias cinematográficas repetiram a fórmula. Nos anos seguintes, vários filmes semelhantes foram lançados, os últimos sob o regime de Hitler. Mostrassem eles Frederico como o jovem rebelde, o charmoso anfitrião de Sans Souci ou o "Velho Fritz", todos eles adotaram mais ou menos o padrão do primeiro filme. E apenas em um Otto Gebühr não desempenhou o papel do rei. Talvez seja mais correto dizer que ele o ressuscitou. Toda vez que tocava flauta, pousava seus brilhantes olhos em algum embaixador, cavalgava num

cavalo branco à frente de suas tropas, ou, figura curvada num sujo uniforme, andava de muletas entre seus generais, era como se o próprio Frederico atravessasse a tela — pelo menos foi assim até 1930, quando a sonora voz teatral do ator começou a entrar em conflito com sua aparência.

No final dos anos 20, Werner Hegemann publicou um livro sobre Frederico, o Grande, violentamente atacado por todos os nacionalistas por colocar por terra a lenda vigente sobre Frederico.[5] Mas apesar de muitos intelectuais de esquerda terem apoiado Hegemann, o "verdadeiro" Frederico, que ele meticulosamente pesquisou, nunca conseguiu superar o lendário. Qualquer lenda imune aos argumentos racionais é de se supor que descanse sobre poderosos desejos coletivos. O espúrio Frederico obviamente se adaptou aos dispositivos psicológicos disseminados entre o povo. Isto é responsável pelo valor sintomático dos filmes de Frederico — para sermos mais precisos, do elaborado padrão de existência interior incluído neles.

Através desta série de filmes sobre Frederico, o caminho psicológico que ia da rebelião do príncipe consorte à sua submissão final é fortemente enfatizado. Era um tema, ou em vez disso um complexo de temas há muito familiares aos alemães. *Prinz Friedrich von Homburg (Príncipe Frederico de Hamburgo)* de Kleist tratara do conflito entre a iniciativa não autorizada do direito moral do indivíduo e o seu dever moral de se submeter à autoridade do Estado. Depois, seguindo o exemplo de *Frühlings Erwachen* (*O Despertar da Primavera,* 1891) de Wedekind, vários dramas expressionistas pioneiros defenderam a rebelião do filho contra o pai, e praticamente na mesma época toda uma geração de jovens alemães praticaram esta rebelião sob a forma do idealista Movimento da Juventude.[6] Ao salientar a transformação da rebelião em submissão, os filmes sobre Frederico se adaptaram às circunstâncias vigentes. Graças à situação revolucionária do pós-guerra, as massas não estavam prontas para acreditar sem hesitação na necessidade do comportamento autoritário. Todos os filmes de Frederico, por isso, lançaram mão de um rodeio. Eles começaram por sancionar a conduta rebelde, se não revolucionária, para capturar as mentes tempestuosas; mas só o fizeram para caracterizar esta conduta como o primeiro estágio de uma evolução no curso da qual ela teria de ser suprimida. A rebelião do filho, que nos dramas expressionistas preparavam o terreno para o "novo homem", aqui destinava-se a aumentar a sobe-

rania do pai. Estes filmes apresentavam o rebelde como a marionete do ditador e aprovavam a anarquia desde que ela fizesse com que a autoridade fosse desejada. Eles ofereciam uma saída para o dilema entre caos e tirania, ao transformar o próprio dilema em um processo evolutivo — um processo que incluía a rebelião como uma fase legítima. Esta legalização sem dúvida serviu para suprimir o velho trauma da fracassada revolução burguesa, que agora mais do que nunca certamente assombrava a mente coletiva. A realidade de uma rebelião incorporada ao sistema da vida social só poderia eclipsar aquele trauma. O que o cinema defendeu se tornou verdadeiro na vida real. No período do pós-guerra, o Movimento da Juventude se transformou, de um levante espontâneo, em uma instituição oficialmente reconhecida que rapidamente se desintegrou, sendo parte dele absorvida pelos existentes grupos políticos religiosos. Como para demonstrar seu instintivo desejo de esquecer a traumática imagem da revolução, muitos genuínos seguidores do Movimento se uniriam às colunas nazistas em marcha.

A moral dos filmes sobre Frederico era a submissão incondicional à autoridade absoluta. Aqui aparece uma contradição. De um lado, a maioria dos alemães — em particular os alemães de classe média — tentou afastar as noções socialistas insistindo nos conceitos idealistas do indivíduo autônomo. De outro lado, as mesmas pessoas desejavam desistir da autonomia individual em favor da total dependência a um dirigente autocrático, a partir do momento, é claro, em que ele evitasse qualquer intromissão na propriedade privada. Provocado pelo interesse em salvaguardar privilégios vitais, este paradoxo parecia insuperável. Continuava a existir apenas uma maneira de preservar uma aparência de autodeterminação que, na realidade, a eliminava: podia-se participar da glória do dirigente e, assim, mergulhar a consciência do indivíduo na submissão a ele. A auréola de *glamour* que cercava o Frederico do cinema levou a platéia a se identificar com este supergênio.

A partir do momento em que todos os que, conscientemente ou não, adotaram o padrão dos filmes de Frederico, num período em que lhes era oferecida uma chance única de liberdade, sua renúncia à autonomia individual equivaleu a um grave retrocesso — sem dúvida o mais grave desde a unificação da Alemanha. Apesar de não se ter de modo algum concluído previamente que o preço da aceitação madura da democracia seria a perda de seu *status* social, os alemães preferiram retroceder a um estado de imaturidade.

Os filmes de Frederico não apenas mostravam a solidão do velho rei de maneira juvenil — lembrando a exaltação de algum solitário montanhista num alto pico nos filmes sobre montanha —, mas também testemunhavam o complexo de inferioridade estreitamente ligado ao comportamento regressivo. Sentimentos de inferioridade se expressavam através do engrandecimento dos poderes políticos de Frederico, assim como através da depreciação do significado de Voltaire. Episódios mostrando Voltaire em companhia de Frederico foram inseridos em *Fridericus Rex* e em vários outros filmes da série. Além de distorcer os fatos, estes episódios salientavam a depravação em vez da superioridade de Voltaire: o Voltaire que mostravam parecia destinado a sugerir a decadência da civilização francesa e a justificar o ressentimento de uma platéia autoritária contra a razão esclarecedora.

O outro filme-padrão sugerindo comportamento autoritário foi *Die Strasse* (*A Rua*, 1923), da UFA. O fato de ter sido um produto de vanguarda apolítico indica que as implicações morais de *Fridericus Rex* não atingiram apenas os que aplaudiram seus propósitos políticos. *A Rua* originou-se das mesmas profundas camadas psicológicas dos filmes de Carl Mayer ou dos genuínos filmes expressionistas. Karl Grune, um ex-discípulo, roteirista e diretor de um filme de Reinhardt, contou como descobriu o cinema. As vicissitudes da guerra o forçaram a viver longos anos entre soldados estrangeiros; mas, em vez de aprender sua língua, ele apenas observava seus gestos e rostos para se familiarizar com suas intenções. Suas experiências despertaram seu desejo de desenvolver na tela uma linguagem pictórica tão comunicativa quanto a falada.[7] Isto pode ajudar a explicar por que *A Rua*, feita completamente sem legendas, foi particularmente rica em fotografias significativas. Ele procurou agradar um público bem amplo composto principalmente de intelectuais.

Exatamente como a primeira parte de *Fridericus Rex*, a história simples de Grune ilustra a transformação da rebelião em submissão. Começa com uma sombria sala luxuosa que abriga um filisteu de classe média, de meia-idade, que sonha desesperadamente com as sensações e esplendores de uma cidade noturna. Sua mulher entra com a terrina de sopa, e como se esta ação ritual imprimisse nele a infinita monotonia de sua existência, ele de repente sai. A rua engole o ex-futuro rebelde. Uma prostituta o atrai para um clube noturno, um cenário no estilo inflação, e lá o apresenta a dois

"amigos": seu *souteneur* e sua amiga íntima. Enquanto eles começam a enganá-lo, um burguês provinciano, exibindo ingenuamente sua carteira inchada de cédulas, se une ao grupo. Ambos, ele e o rebelde filisteu, estão predestinados a serem depenados. Os episódios seguintes — entre eles um jogo de cartas com maravilhosos primeiros planos dos rostos reunidos — resultam num terrível final; os dois criminosos matam o provinciano e, usando a prostituta como isca, tramam fazer com que o homem da sala luxuosa apareça como o assassino. Na delegacia de polícia, o homem se vê tão desamparado que nem pensa em declarar sua inocência; ele simplesmente sucumbe a seu desespero e, deixado sozinho numa cela, tenta se matar. Graças à confissão do verdadeiro criminoso, esta segunda tentativa de fuga é frustrada. Libertado, o homem perambula pela rua, que ao anoitecer está vazia, exceto por montes de papel ocasionalmente lançados pelas janelas. Quando ele reaparece na luxuosa sala, sua mulher silenciosamente coloca a sopa requentada na mesa. E o homem, agora de bom grado, se submete ao regime doméstico, que inclui todas as sopas que virão. A rua não mais o chama. É como se ele considerasse a provação pela qual passou uma punição bem merecida por sua vã rebelião.[8]

Os cenários causam interesse porque manifestam duas diferentes intenções de estilo.[9] Ao conceber o filisteu, por exemplo, a mentalidade expressionista ainda predomina. Eugen Klöpfer se movimenta como um sonâmbulo, e sempre que manifesta alegria, confusão ou horror, seus gestos parecem determinados por alucinações, em vez de por experiências reais. Estes gestos sem dúvida seriam menos exagerados se, como no caso de *Caligari*, o filme fosse alguma coisa além de uma projeção externa de acontecimentos interiores. Porém, objetivos realistas interferem com os expressionistas. Longe de ser uma pura fantasia ou uma clara construção psicológica, o enredo é um episódio da vida cotidiana tratado com um espírito quase realista. Este espírito também anima os cenários — eles estranhamente se destinam a dar a impressão de ambientes normais — e, em conseqüência, transformam os personagens, exceto o filisteu, em indivíduos que, apesar de não terem nome, podem muito bem existir fora da moldura fotográfica. Aqui irrompe um realismo que nada tem em comum com o realismo barato de produções convencionais; é um realismo militante desafiando a inclinação à introspecção. O nascimento desta tendência realista em *A Rua* indica claramente que a retirada geral para dentro de uma concha, sintomática do período do

pós-guerra, estava para terminar. Era como se, com a aceitação da fórmula "Da rebelião à submissão", esta retirada tivesse atingido seu objetivo, e como se, agora que o processo de ajustamento interior havia terminado, a alma coletiva desejasse refazer o contato com a realidade externa.

Vários recursos pictóricos ajudam a caracterizar a rua em que o filisteu rebelde se aventura como uma selva movida por impulsos injustificáveis. No início, quando o homem ainda hesita em sua luxuosa sala, o teto se ilumina com o reflexo das luzes da rua através da janela; as luzes anunciam a rua, e o homem nostalgicamente olha para seu arranjo acima dele. Nesta famosa cena, a luz assume exatamente a mesma função que nos filmes sobre instinto de Carl Mayer: suas flutuações iridescentes simbolizam as alternâncias irracionais na esfera da vida instintiva. O excitado homem vai para a janela e, olhando, vê — não a rua em si, mas uma rua alucinada. Tomadas de carros correndo, fogos de artifício e multidões formam, junto às tomadas de uma montanha-russa, um confuso conjunto, tornado ainda mais confuso pelo uso de múltiplas exposições e pela inserção de primeiros planos transparentes de um palhaço de circo, uma mulher e um realejo.[10] Através desta engenhosa seqüência de cortes de montagem, a rua é definida como uma espécie de parque de diversões, isto é, como a região do caos. O círculo, que em geral serve como símbolo de caos, deu lugar à linha reta de uma rua da cidade, a partir do momento em que o caos aqui não é tanto um fim em si mesmo, mas uma passagem que termina na esfera da autoridade, esta mudança de símbolos tem fundamento.

Na própria rua, todos os tipos de objetos adquirem vida, despertados, como nos filmes de Carl Mayer, pela presença de seres possuídos pelos impulsos. Uma ondulante linha na cabeça — ela carrega o mesmo significado da oscilante luz no teto — induz o homem a seguir seu curso, e os dois olhos que piscam intermitentemente numa ótica quase o fazem voltar atrás amedrontado, como se aqueles fossem os olhos de um invisível demônio (Ilustração 21). Pela primeira vez no cinema alemão decorações de vitrines participam da ação. O homem fita atentamente os nus na vitrine de uma loja de arte que o fazem sonhar com a beleza ideal, e depois, transportado por seus sonhos, embarca para países distantes numa miniatura de navio de uma agência de viagens vizinha.

Em vez de mostrar os valores da vida anárquica, o filme deprecia esta vida caracterizando a rua como uma região onde a lei da

selva impera e onde se busca a felicidade através do jogo e de fúteis casos sexuais. Este veredicto sobre a anarquia caminha lado a lado com a glorificação da polícia. Uma cena, que reaparecerá em muitos filmes posteriores, é muito significativa. Enquanto sempre novas ondas de veículos circulam nas redondezas, uma criança, perdida na multidão, vai atravessar a rua. Com um gesto imperioso, o policial pára os carros e, como Moisés levando os judeus através do Mar Vermelho, atravessa a criança com segurança na frente do trânsito petrificado. Depois o inferno corre solto de novo, submergindo a miraculosa rua. É a polícia novamente que revela a terrível inocência do filisteu e o manda de volta para casa. Que mudança de conceitos desde *Caligari!* Enquanto *Caligari* ridiculariza a polícia para estigmatizar a autoridade oficial, aqui a autoridade justa e sábia se afirma através da polícia que subjuga as sinistras forças da anarquia.

Ao expor os mecanismos psicológicos envolvidos na submissão do ex-futuro rebelde, *A Rua* corrobora os filmes de Frederico em sua totalidade. Particularmente conclusiva é a cena final mostrando o homem de volta à sua sala. Neste momento crucial, quando a menor reação é reveladora, o homem antecipa o gesto do dono do café em *Sylvester*: descansa sua cabeça no ombro da mulher, e ela, por sua vez, acaricia seu braço tão maternalmente como se ele fosse seu filho [11] (Ilustração 22). A tomada não esconde o fato de ele suportar sua frustração com um masoquismo voluptuoso e um sentimento de inferioridade aumentado pela culpa. A estes traços bastante familiares, um novo é acrescentado: a regressão assume o caráter de resignação. Quando, antes de entrar em seu quarto, o homem sobe hesitantemente as escadas, luzes dispersas da rua oscilam acima dele, parecendo dizer adeus. A resignação é tão conspícua que levou um crítico norte-americano a formular a moral do filme do seguinte modo: "Melhor ficar onde você está. A vida em ambientes a que você não está habituado é perigosa. O romance pode acontecer ao se virar uma esquina, mas o esforço para achá-lo dificilmente vale o cartucho que você precisa queimar para iluminar o caminho." [12] Esta resignação é o oposto do otimismo banal que perpassa *O Outro*, de 1913. Naquele velho filme, o advogado, Dr. Hallers, volta de sua fuga subconsciente que o envolvera em ações criminosas com a agradável sensação de reconquistar seu *status* normal de classe média. Dez anos mais tarde, em *A Rua*, a volta de uma fuga semelhante se torna uma triste renúncia à vida. O contraste entre os dois filmes revela admiravelmente o rápido declínio da classe média e sua determinação em negar este declínio a qualquer custo. Ante as circunstâncias, só resta ao filisteu procurar por um Frederico completamente novo para eliminar a tristeza de sua luxuosa sala.

O filisteu pode facilmente se tornar uma espécie de personalidade dividida. Pouco antes da guerra, *O Estudante de Praga* espelhou a dualidade dos liberais sob o regime do Kaiser; agora, *A Rua* pressagia uma dualidade provocada pelo movimento regressivo da rebelião à submissão. Além de resultar em sentimentos de inferioridade e em outros semelhantes, esta particular oscilação da balança perturba todo o sistema interior e, em conseqüência, favorece a dissociação mental. A surpreendente freqüência de papéis duplos nos filmes alemães — entre eles *Cabeça de Janus* (1920), de Murnau, acima mencionado: *Kohlhiesl's Töchter* (*A Filha de Kohlhiesl*, 1920) de Lubitsch, com Henny Porten desempenhando tanto o papel da educada senhora quanto o de sua embrutecida empregada; *Die Brüder Schellenberg* (*Os Irmãos Schellenberg*, 1926), de Grune; e o mundialmente famoso *Der Kongress Tanzt* (*O Congresso se Diverte*, 1931) — sugerem que casos de dualidade ocorriam na vida real numa escala bastante ampla.[13] E, de fato, durante toda a era republicana, nenhum observador imparcial podia ignorar um fenômeno que corroborava o que era amplamente evidenciado pelo cinema: a disseminada discrepância entre teoria e prática, pensamento e vida. Em vez de consciente das duas almas faustianas que abrigava, como no passado, o indivíduo era levado a direções contraditórias e não sabia disto. Esta dissociação lhe parecia apenas uma nova faceta da antiga abundância interior. É provável — uma indicação deste tipo já foi dada — que a relutância da classe média alemã com relação à emancipação tenha-se originado do medo de perder não apenas seus privilégios sociais, mas também as potencialidades multifacetadas que ela pensou ter descoberto dentro dela mesma.[14]

Vários filmes esteticamente valiosos originados do tema rua têm, apesar de diferenças substanciais, um tema comum: em todos o personagem principal abandona as convenções sociais para agarrar a vida, mas as convenções se provam mais fortes que o rebelde e o forçam ou à submissão ou ao suicídio. Apesar de este tema poder desempenhar um papel pouco importante nos filmes em estudo, sua freqüência corrobora o que pode ser inferido das figuras de Frederico e do

filisteu: que os poderosos dispositivos coletivos urgiam a retomada do comportamento autoritário.[15]

Já em 1920, o tema começou sua carreira cinematográfica em *Von Morgens bis Mitternacht* (*De Manhã à Meia-Noite*), uma experiência expressionista com a peça de Georg Kaiser, do mesmo título, só encenada fora do país no Japão. Nela, o filisteu de *A Rua* é antecedido pelo personagem de um caixa que, em seu desejo de trocar a vida cotidiana por algo grande e lindo, gasta o dinheiro de seu banco com prostitutas e clubes noturnos e, no final, desapontado, se mata para escapar da polícia.[16] Murnau também estava apaixonado pelo tema. Em seu *Phantom* (*Fantasma*, 1922) — uma versão cinematográfica de uma novela de Gerhart Hauptmann — um humilde secretário municipal sonha em se tornar um poeta famoso e se casar com uma bonita moça que vira passar num pequeno carro sem capota. Possuído por seu desejo, ele dorme com uma prostituta que se parece com a inatingível moça e mergulha cada vez mais fundo, até a solidão de sua cela de prisão onde aprende a renunciar a todos os fantasmas. O filme de Murnau atingiu seu clímax pictórico com uma seqüência de montagem que fundiu impressões de rua numa visão de caos.[17]

Em 1923, Lubitsch assumiu o motivo em *Die Flamme* (*A Chama*) que, encenada na Paris do século passado, narrava o caso de amor entre um ingênuo jovem compositor e uma prostituta de alma pura. O compositor deixa sua austera mãe pela prostituta, mas como não consegue se libertar de suas inibições burguesas, sua nova vida se transforma numa aventura problemática de que ele penitentemente volta para sua amada mãe. A versão original termina com a prostituta jogando-se pela janela com as palavras: "A rua me chama". Um genuíno "toque lubitschiano" é a cena em que a prostituta prepara seu quarto de bordel para a primeira visita do compositor, mudando a mobília a fim de que o quarto repentinamente pareça tão respeitável quanto ele acredita que a moça seja.[18]

O tema reaparece em *Nju* (*Maridos ou Amantes?*, 1924), um estudo psicológico baseado numa peça de Ossip Dimov. Foi o primeiro filme de Paul Czinner com Elisabeth Bergner, que nele desempenhou o papel de uma mulher casada faminta de amor. A ação começa com um estranho (Conrad Veidt) olhando da rua através de sua janela. Seduzida, ela abandona o marido e o filho e se muda para um quarto mobiliado, que a ela parece um paraíso comparado com

sua casa; mas depois de algum tempo o estranho se cansa do paraíso e de sua amante e de modo brutal a aconselha a voltar para o marido. Em sua desolação, ela prefere afogar-se. Finalmente, o estranho é visto em pé em seu quarto mobiliado enquanto uma velha arrumadeira o limpa para o próximo inquilino. Todo o filme respira uma tristeza que supera a de *A Rua*. É como se a esperança tivesse abandonado o mundo familiar de classe média assim como o encantado mundo da rua do rebelde de classe média: em casa, Emil Jannings como o vulgar marido, anda com seus suspensórios abaixados e a rua significa apenas ir de um quarto mobiliado para o rio.[19]

O tema materializou-se novamente em *Variedades*, lançado no final de 1925 — o ano que marcou o nascimento de uma era realista. Apesar de este filme de *music hall*, mundialmente reconhecido, ter sido indulgente com o novo realismo, ele ainda irradiava o espírito de tempos distantes. *Variedades* foi um produto tardio do período do pós-guerra, um fim em vez de um começo.

O filme, feito com base numa popular novela de antes da guerra de Felix Holländer, começa com uma seqüência dentro de uma penitenciária. Emil Jannings como o "Chefe" Huller é indultado antes do final de sua sentença e concorda em contar ao diretor da prisão a história de seu crime. Este prefácio é significativo porque enfatiza a total submissão de Huller. No início da estória propriamente dita, Huller está dirigindo um ordinário espetáculo num parque de diversões, mas nem isto nem sua apagada mulher compensam a sensação que ele uma vez experimentou como trapezista. Um dia um marinheiro leva para Huller uma moça de um remoto país do sul. Huller a contrata, e logo sua beleza sensual o leva a se rebelar contra sua insípida existência. Ele foge com ela. Quando estão trabalhando no trapézio numa feira de Berlim, Artinelli, um artista de *music hall* de reputação internacional, se aproxima da dupla para contratá-los para o Wintergarten de Berlim. Eles são parceiros de Artinelli, que faz um triplo mortal de olhos vendados. Fatalmente, Artinelli e a moça ampliam sua parceria para o tempo de folga entre os espetáculos. Assim que Huller sabe da traição da moça, torna-se um daqueles personagens possuídos pelo instinto que se destroem uns aos outros tão avidamente nos filmes de Carl Mayer. Uma reencarnação do guarda-trilhos de *Destruição*,[20] ele mata Artinelli e se entrega à polícia. O *flashback* termina. Na cena final, os portões da prisão se abrem simbolicamente na frente de Huller; nada indica que ao atravessá-los ele se libertará da prisão de si mesmo.[21] O enredo se limi-

ta a misturar o motivo da rebelião e da submissão com o tema familiar dos dramas de instinto de uma maneira bastante banal.

No entanto, *Variedades* causou "furor e entusiasmo" entre os espectadores norte-americanos.[22] O filme, como diz Harry Alan Potamkin, "queimou seu caminho através dos Estados Unidos e chegou perto de desmoralizar a técnica prosaica de Hollywood".[23] Acostumado àquela técnica, o público norte-americano deve ter-se chocado com a intensidade assumida pela vida cotidiana em *Variedades*. Cenários familiares como um *music hall*, um café e um enfadonho corredor de hotel pareciam queimar. Era como se nunca antes estes ambientes habituais tivessem sido vistos.

E. A. Dupont fez a cenografia de *Variedades* sob a inspiradora supervisão de Erich Pommer.[24] Dupont não era um inovador, mas um brilhante adaptador. Assistido por Karl Freund, o cinegrafista de *A Última Gargalhada*, ele adaptou os métodos do período expressionista do pós-guerra às exigências do período realista do Plano Dawes (traços de expressionismo ainda podem ser achados nas cenas de prisão que emolduram *Variedades*). A façanha de Dupont reside no fato de, ao dar forma a seu filme de *music hall*, ele ter penetrado na realidade exterior através de truques usados originalmente para a projeção externa da realidade interior. Este transplante de técnicas teve, é claro, resultados surpreendentes. Foi observado com justeza que em *Variedades* os atores parecem não estar conscientes da presença da câmera; a corcunda de Jannings, por exemplo, desempenha uma parte tão importante quanto qualquer primeiro plano de seu rosto [25] (Ilustração 23). Tal obediência à realidade dificilmente poderia ser obtida sem os incessantes movimentos da câmera típicos deste filme; porque eles sozinhos fizeram com que o espectador fosse capaz de penetrar no círculo mágico da ação. Levado pela inquisitiva câmera, o espectador corre através do espaço como se fosse um dos trapezistas, se insinua em quartos cheios de tensão, identifica-se com Artinelli, quando ele deita à espera da moça, e espiona o apressado retoque de maquilagem da moça antes de se encontrar com Jannings (Ilustração 24). Ângulos de câmera pouco comuns, exposições múltiplas e sagazes transcrições ajudam a transportar o espectador para o centro dos acontecimentos.[26] Dupont superou o realismo convencional do passado com um realismo que apreendeu, junto com o fenômeno visível, os processos psicológicos abaixo de sua superfície. Porém, nada que ele ofereceu foi essencialmente novo. A ubiqüidade psicológica, assim como a fluidez da narrativa pictórica: tudo se originou de *A Última Gargalhada*.[27] *Variedades* foi um produto derivado deste filme fundamental; ele retomou, na esfera realista, o que *A Última Gargalha* havia conquistado na esfera da introspecção.

Numerosos filmes menos importantes do período do pós-guerra já foram mencionados. Resta completar a pesquisa. A necessidade de adaptações era tão urgente que até a esotérica novela *Michael* de Hermann Bang foi transformada em filme — talvez por causa de seu matiz homossexual (*Michael*, 1924).[28] Bastante freqüentes foram filmes como *Die Liebesbriefe der Baronin S.* (*As Cartas de Amor da Baronesa S.*, 1924) e *Komödie des Herzens* (*Comédia do Coração*, 1924), que ofereciam uma conveniente mistura de vida amorosa e vida social. Os suspenses de Harry Piel, os filmes policiais com Ernst Reicher como Stuart Webbs, as comédias de Ossi Oswalda e os dramas de Henny Porten eram instituições.[29] Excedendo em brilho todas essas estrelas, Asta Nielsen desempenhou o papel de personagens enobrecidas pelo amor com uma intensidade que fazia com que se ignorasse a afinidade de seus filmes com os ordinários contos de revistas. Nas cenas conclusivas de *Absturz* (*Ruína*, 1923), ela é uma velha acabada tentando desesperadamente parecer jovem para seu amante que está voltando após dez anos de prisão; ninguém que tenha visto sua vã tentativa algum dia esquecerá de sua atuação.[30] No final do período de inflação, houve uma nova onda de filmes histórico-medievais e uma repentina mania por filmes que giravam em torno de músicas folclóricas — exatamente a coisa certa para os habitantes das pequenas cidades e vendedoras com coração ardente e nada mais.[31] Num minúsculo campo próprio, Lotte Reiniger brandiu suas tesouras diligentemente preparando, um após o outro, doces filmes de silhuetas.[32]

NOTAS

1 Programa das duas primeiras partes do filme; *Ufa Verleih-Programme*, 1923, pp. 26-29 (também inclui sinopse das partes 3 e 4); Tannenbaum, "Der Grossfilme", in *Der Film von Morgen*, p. 67.
2 Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 55; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 142; Bardèche e Brasillach, *History of Motion Pictures*, p. 189.
3 Birnbaum, "Massenscenen im Film", in *Ufa-Blätter*.
4 Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 55.
5 Cf. tradução inglesa: Hegemann, *Frederick the Great*, Londres, 1929.
6 Para o conflito pai-filho do início do expressionismo, ver Hain, *Studien*, pp. 83-86. Para o Movimento da Juventude Alemão, ver Weniger, "Die Jugendbewegung", in *Geist der Gegenwart*, pp. 1-54. — Ver também Erikson, "Hitler's Imagery...", in *Psychiatry*, novembro de 1942, p. 478 ss.
7 Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 150.
8 Programa em brochura do filme; "The Street", in *National Board of Review Magazine*, junho de 1927, p. 9.
9 Kurtz, *Expressionismus*, p. 123; Jahier, "42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, pp. 62-63.
10 Cf. Wesse, *Grossmacht Film*, pp. 229-32.
11 Cf. p. 120.
12 "The Street", in *National Board of Review Magazine*, junho de 1927, p. 9.
13 Para *Cabeça de Janus*, ver p. 78; para *O Congresso se Diverte* p. 208. Cf. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 115.
14 Cf. p. 75.
15 Estes dispositivos se afirmavam em lugares e em ocasiões em que ninguém suspeitaria de sua existência. Em 1919, Max Weber, que após o armistício se juntou à equipe do *Frankfurter Zeitung* para ajudar a preparar a democracia alemã, foi a Versalhes e depois fez uma visita ao General Ludendorff, tentando convencê-lo a entregar-se aos Aliados. Ludendorff recusou-se. Seu diálogo, extraído do artigo de Meyer Schapiro, "A Note on Max Weber's Politics" (*Politics*, fevereiro de 1945, p. 44), confirma o testemunho de todos esses filmes autoritários.
Ludendorff: "Eis sua gentil democracia! Você e o *Frankfurter Zeitung* são responsáveis por isso! O que de bom isso originou?
Weber: "Você acredita então que eu considero democracia a confusão na qual estamos agora?"
L.: "Se é assim que você fala, talvez possamos chegar a um entendimento".
W.: "Mas a bagunça de antes também não era a monarquia".
L.: "O que você entende por democracia?"
W.: "Numa democracia, o povo elege o líder (*Führer*) no qual confia. Então o eleito diz: 'Agora calem-se e obedeçam. Povo e partidos não devem mais intrometer-se'".
L.: "Depois o povo pode julgar — se o líder cometeu erros, aos ferros com ele".
Max Weber estava em posição de prever que o povo seria mandado primeiro para a prisão por seu líder. Mas seus desejos intrínsecos aparentemente interferiram em seu julgamento sociológico. — Ver também Kurtz, *Expressionismus*, p. 12.

16 Kurtz, *ibid.*, pp. 15-17, 69-70; Zaddach, *Der literarische Film*, p. 39; Berstl, ed., *25 Jahre Berliner Theater*, p. 94. — O tema em consideração também se impôs no filme fantástico de Berthold Viertel *Die Perrücke* (*A Peruca*, 1923?).
17 Programa em brochura do filme; *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1922/3, p. 41; *Decla-Bioscop Verleih-Programme*, p 18; Wesse, *Grossmacht Film*, pp. 132/35; Balázs, *Der sichtbare Mensch*, p. 85.
18 *Ufa Verleih-Programme*, 1923/4, pp. 48-51; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 60; Balázs, *Der sichtbare Mensch*, p 104; "Montmartre", in *Exceptional Photoplays*, fevereiro-março de 1924, p. 5; Berstl, ed., *25 Jahre Berliner Theater*, p. 93.
19 Peça publicitária do filme; *Film Society Programme*, 14 de fevereiro de 1926; Weinberg, *Scrapbooks*, 1927; Rotha, *Film Till Now*, p. 195; Leprohon, "Le Cinéma Allemand", in *Le Rouge et le Noir*, julho de 1928, p. 142.
20 Cf. p. 119.
21 Weinberg, *Scrapbooks*, 1925-27; pp. Moussinac, *Panoramique du Cinéma*, pp. 49-50.
22 Extraído de Jacobs, *American Film*, p. 307.
23 Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film", in *Cinema*, abril de 1930, p. 24. Para a influência da escola alemã nos Estados Unidos, ver Jacobs, *American Film*, pp. 331-32, e "Die entfesselte Kamera", in *Ufa-Magazin*, 25-31 de março de 1927.
24 Para Dupont e seu primeiro filme, *Das Alte Gesetz* (*A Velha Lei*, 1923), ver Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 157; Biblioteca do Museu de Arte Moderna, arquivos de recortes.
25 Moussinac, *Panoramique du Cinéma*, pp. 51-52; Arnheim, *Film als Kunst*, pp. 58-59; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, pp. 157-58; Leprohon, "Le Cinéma Allemand", in *Le Rouge et le Noir*, julho de 1928, pp. 138, 141.
26 O próprio Karl Freund comenta sobre os ângulos da câmera: "Em *Variedades*, o ângulo não habitual foi usado por necessidade, graças às apertadas salas do Palácio de Inverno de Berlim, onde o filme foi feito, e este filme, bastante curiosamente, foi uma original fonte de informação da escola de fotografia *lying-on-the-stomach*, que hoje alcançou as proporções de uma loucura nacional". Extraído de B. C. Crisler, "The Friendly Mr. Freund", in *New York Times*, 21 de novembro de 1937.
27 Cf. p. 126.
28 Willy Haas, *Skizzen su Michael's Welt*, um livreto de publicidade sobre o filme. — Neste contexto, o filme de Berthold Viertel, *Nora* (inverno, 1923/4), com Olga Tschechowa em seu primeiro papel no cinema, deve ser mencionado. Cf. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 72; Arnheim, *Film als Kunst*, p. 109; Zaddach, *Der literarische Film*, p. 50.
29 Para os filmes de Harry Piel e Ernst Reicher, ver "Die Produktion der Jahres", in *Das grosse Bilderbuch des Films*, 1925, pp. 168-70. Para os filmes de Henny Porten da época, ver Porten, "Mein Leben", in *Ufa-Magazin*, 22-28 de abril de 1927. — Jannings foi retratado em *Alles für Geld* (*Tudo por Dinheiro*, 1923); cf. *Ufa Verleih-Programme*, 1923/4, pp. 52-55.
30 Cf. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, pp. 163, 165-67. Para o filme de Nielsen *Das Feuer* (*O Fogo*). ver Moreck, *Sittengeschichte*, pp. 165-68.
31 Entre os histórico-medievais da época estavam *Helena* (1924), *Carlos und Elisabeth* (*Carlos e Elisabeth*, 1924), e *Die Sklavenkönigin* (*Lua de Israel*, 1924).

Sinopse do último filme em *Illustrieter Film-Kurier*. Para os outros filmes, cf. Zaddach *Der literarische Film*, pp. 55-56, e Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 67. — Kalbus, *ibid.*, p. 59, lista vários filmes tendo como tema canções folclóricas como uma peculiaridade do ano de 1924.

32 Reiniger, "Lebende Schatten", in *Film-Photos*, pp. 45-46; *Film Society Programme*, 11 de dezembro de 1927; etc.

O Período de Estabilidade

(1924-1929)

11.

Declínio

Em 1924, depois que o marco se estabilizara, a Alemanha aceitou o Plano Dawes, que estabelecia o pagamento de indenizações e efetivava a incorporação da Alemanha ao sistema financeiro dos Aliados. A vida normal começou a afirmar-se e logo a inflação pareceu um remoto pesadelo. Este período de estabilidade, ou do Plano Dawes, durou até 1929, quando a depressão colocou um fim na falsa prosperidade. Enquanto durou, Stresemann embarcou numa inteligente política de reabilitação, marcada por sucessos como o Tratado de Locarno e a entrada da Alemanha na Liga das Nações. Internamente as coisas também não pareciam tão más. Apesar de os hitleristas e seus aliados tentarem com todas as forças corroer o "sistema", como eles chamavam ao regime de Weimar, ninguém os ouvia. O esquecimento em que mergulharam resultou não tanto de alguma força interior da República, mas da abundância de empréstimos externos que ajudou a reduzir o desemprego ao reativar febrilmente a economia.

Com a ajuda daqueles empréstimos, que eram dados a corporações públicas, comunidades e homens de negócios, os industriais alemães modernizaram e expandiram suas fábricas sistematicamente. No final do período de estabilidade, a Alemanha contava com um aparato industrial de capacidade muito superior as suas necessidades imediatas. Sua criação se deu junto a um enorme aumento de funções administrativas. De 1924 a 1928, o número de empregados aumentou cinco vezes, enquanto o de operários mal dobrou. Os "colarinhos-brancos" se tornaram um importante estrato social. Simultaneamente, outra mudança ocorreu, chamada na época de modernização das grandes empresas (*Rationalisierung der Wirtschaft*): os métodos da li-

nha de montagem foram transferidos para os escritórios dos edifícios administrativos. Isto significava que, com relação às suas reivindicações ocupacionais e econômicas, inúmeros empregados não estavam em melhor condição que os operários. Porém, em vez de se conscientizarem de sua existência proletária, eles desejavam manter seu antigo *status* de classe média. Comparados com os operários, repletos de firmes crenças e esperanças, estes três milhões e meio de empregados eram mentalmente desamparados; principalmente porque a própria classe média havia começado a vacilar. Eles enchiam as cidades e não pertenciam a lugar nenhum.[1] Levando em conta sua posição crucial dentro da estrutura social, muito dependia de suas reações. Os filmes teriam de prestar atenção neles.

A partir de 1924, as exigências econômicas influenciaram o desenvolvimento do cinema alemão mais diretamente do que nos anos anteriores. Para entender isto, algumas observações retrospectivas são indispensáveis. Durante a inflação, a indústria cinematográfica conseguiu continuar sem sérias perturbações. É verdade que o mercado doméstico cobria apenas dez por cento dos custos de produção. Porém, as pessoas gastavam avidamente seu dinheiro, que estava mesmo perdido, em qualquer prazer disponível; em conseqüência disto, os cinemas viviam cheios e até aumentaram de número. Em segundo lugar, a exportação de filmes, muito estimulada pelo *"dumping"*, provou ser extremamente lucrativa. Uma licença suíça, que em épocas normais não significaria nada, representava um valor quase equivalente ao custo de um filme médio. Atraídos por tais oportunidades, numerosos especuladores se infiltraram nos negócios cinematográficos, e bancos menores prontamente apoiaram as novíssimas empresas de capital social, cujos conselhos supervisores em geral incluíam alguma Excelência altamente paga graças à atratividade de seu título. Fritz Olimsky afirma em sua tese sobre a economia cinematográfica alemã que naquela época o nível cultural da indústria cinematográfica era mais baixo do que o de todas as outras indústrias do mesmo porte.[2] Isto testemunha a relativa independência da arte de seu ambiente; porque entre as ervas daninhas floresceram filmes como *A Rua* e *Sylvester.*

Assim que o marco se estabilizou, a indústria cinematográfica sofreu um severo revés, causado pela repentina redução de todas as exportações. Foi a chamada crise de estabilização. Em 1924 e 1925, muitas novas companhias de capital social entraram em falência, e

as Excelências se aposentaram, deixando para trás acionistas arruinados. Os distribuidores sentiram o golpe mais do que qualquer um. Com as receitas das bilheterias despencando e os bancos pedindo taxas de juros exorbitantes, as companhias cinematográficas sobreviventes dificilmente sabiam para onde se virar.[3] Mas o limite do homem é a oportunidade de Deus. Deus neste caso era Hollywood.

Os grandes industriais de Hollywood reconheceram que, após o restabelecimento do padrão ouro na Alemanha, o mercado alemão lhes oferecia agradáveis possibilidades. Eles estavam determinados a entrar nele, e começaram a inundar a Alemanha com filmes norte-americanos. Durante esta invasão em larga escala, não apenas fundaram suas próprias agências distribuidoras lá, mas também compraram grandes cinemas alemães e até construíram vários novos. Para estancar a inundação, o governo alemão decretou que, para cada filme estrangeiro lançado, um filme alemão deveria ser produzido. Mas este decreto teve um efeito bastante inesperado: deu nascimento ao disseminado tipo de "filme de cota" (*Kontingentfilme*). Muitos dos filmes de cota nunca foram lançados sendo a razão única de sua existência a aquisição de um "certificado de cota" (*Kontingentschein*), que autorizava seu portador a importar um filme estrangeiro. Nos cafés onde os agentes de cinema se reuniam, esses certificados eram trocados como ações. É claro que os norte-americanos tinham um interesse vital em adquirir tantos certificados quanto possível; assim, eles produziram seus próprios filmes de cota na Alemanha, e além disso financiaram e compraram várias companhias cinematográficas alemãs. Sem dúvida, esses métodos de infiltração eram inescrupulosos, mas tornaram possível à indústria cinematográfica alemã superar uma perigosa crise.[4]

O caso da UFA ilustra toda a situação. Em 1925, a UFA estava numa situação tão lamentável que teria falido sem a intervenção da Paramount e da empresa de Loew (Metro-Goldwyn). As duas companhias de Hollywood persuadiram a UFA a assinar o chamado "acordo Parufamet", que estabelecia que, em troca de um considerável empréstimo, a UFA colocaria seus certificados de cota assim como seus numerosos cinemas à disposição dos credores norte-americanos. Esses termos se provaram os mais desastrosos porque, com os milhões que recebeu, a UFA teve não apenas de cumprir suas novas obrigações, mas também de liquidar seu antigo débito com o Deutsche Bank. Em 1927, como resultado tanto da pressão externa quanto da má administração interna, a UFA estava de novo à beira da

ruína. Então Hugenberg veio para salvá-la — Hugenberg, o prussiano conservador e reacionário que, através dos jornais que possuía, controlava uma ampla parte da opinião pública. Ele queria estender sua influência engolindo as principais companhias cinematográficas alemãs. Depois de conseguir a revisão do acordo Parufamet, a UFA estava livre para se tornar um instrumento de propaganda nas mãos de Hugenberg. Porém, como a República parecia firmemente estabelecida, Hugenberg nem utilizou este instrumento completamente, nem mesmo esperou que todos os executivos da UFA compartilhassem seus pontos de vista.[5] Ele era também um homem de negócios, afinal de contas. Isto não significa que a UFA de Hugenberg tenha começado a gostar do modo de vida democrático. Ela apenas escolheu obstruí-lo sob a máscara da neutralidade.

Ocasionalmente a máscara que encobria atividades reacionárias caía. Em 1927, quando a Phoebus faliu, o público soube que esta importante companhia cinematográfica havia sido financiada, e dirigida, por um certo Capitão Lohmann. E a imprensa republicana e de esquerda revelou que o dinheiro havia saído dos fundos secretos do Reichswehr (Ministério da Defesa). O caso Phoebus se tornou um escândalo do Reichswehr e num certo momento a conspiração latente dos militaristas pareceu seriamente comprometida. Não foi, é claro. Hindenburg demitiu o democrata Gessler, até então encarregado do Ministério, e nomeou o General Groener em seu lugar. E assim terminou o caso.[6]

Com o começo do período do Plano Dawes, o caráter do cinema alemão mudou de forma marcante. Agora que a vida havia retomado seus aspectos normais e que a revolução social não mais era iminente, as figuras fantásticas e os cenários irreais do cinema do pós-guerra dissolveram-se no ar como o vampiro em *Nosferatu*. Para sermos precisos, os produtos de estúdio persistiram até depois de 1924.[7] Mas, no conjunto, os filmes do período de estabilidade se voltaram para o mundo exterior, mudando da ênfase dada a aparições para a ênfase a aparências reais, de ambientes imaginários para a de ambientes naturais. Eles eram essencialmente realistas.

Uma mudança nos padrões estéticos também ocorreu. Comparados com os filmes do pós-guerra, os do período de estabilidade eram esteticamente dúbios. "O verdadeiro filme alemão morreu silenciosamente", afirma Paul Rotha sobre a produção depois de *Varieda-*

des.[8] Especialistas foram unânimes em comentar este declínio. O problema é como explicá-lo.

Uma explicação dada é o êxodo de muitos artistas e técnicos cinematográficos alemães proeminentes em meados dos anos 20. Hollywood os contratou, como o fez com outros talentos estrangeiros. Entre os primeiros a responder ao chamado estavam Lubitsch, Pola Negri, Hans Kräly e Buchowetski. Em 1925 e 1926, a eles se juntou uma multidão, incluindo os famosos diretores E. A. Dupont, Ludwig Berger, Lupu Pick, Paul Leni e Murnau, e atores como Veidt e Jannings. Erich Pommer também não resistiu à tentação. Não há dúvida de que Hollywood fez esta importação conjunta não apenas para elevar seus próprios padrões; a idéia principal era eliminar um competidor extremamente perigoso na época.[9] Porém por mais que as deserções em massa tenham contribuído para as dificuldades do cinema alemão, elas não causaram seu declínio. Isto pode ser evidenciado pelo fato de que, depois que o marco se estabilizou, vários diretores brilhantes do período do pós-guerra — entre eles Murnau e Lang — desperdiçaram seu talento em produtos insignificantes. Depois Murnau deixou a Alemanha, mas Lang ficou, e novos talentos também começaram a aparecer. O declínio não se deveu à falta de talentos; ao contrário, muitos talentos feneceram por razões ainda a serem explicadas.

Outra explicação tem sido encontrada na tendência, então disseminada, de se "americanizar" o filme alemão. Esta tendência nasceu da necessidade de exportação. Como Hollywood parecia ter descoberto o segredo de agradar a todo o mundo, os produtores alemães sonhavam imitar o que eles acreditavam ser o genuíno modo hollywoodiano. O resultado foi digno de pena. Porém, quando G. W. Pabst, importante figura entre os diretores cinematográficos do período de estabilidade, foi obrigado a filmar seu *Die Liebe der Jeanne Ney* (*O Amor de Jeanne Ney*) no estilo norte-americano, conseguiu fazer um filme fascinante.[10] O declínio não pode ser atribuído à inclinação por filmes baseados no modo hollywoodiano. Apesar de esta inclinação poder ter acelerado o declínio, não foi mais do que um de seus sintomas.

A tentativa de americanização ocorreu junto com um esforço para internacionalizar os negócios cinematográficos alemães. Sociedades franco-germânicas e anglo-germânicas prosperaram durante aquele período. Elas se dedicavam a produções conjuntas que em geral revelavam um cosmopolitismo superficial. A maioria — com

exceções como *Nana* de Renoir e *Thérèse Raquin* de Feyder — era filmada nos estúdios alemães graças a seus recursos técnicos superiores. Neubabelsberg, Staaken e Geiselgasteig se tornaram os pontos de encontro favoritos das equipes internacionais.[11] Como a indústria cinematográfica alemã também admitiu numerosos estrangeiros entre seu pessoal, vários especialistas foram levados a acreditar que o declínio do cinema alemão foi causado por um processo de "desnacionalização". Em sua *Histoire du Cinéma*, Robert Brasillach — o colaboracionista francês executado em fevereiro de 1945 — denuncia um "bando de chacais de dúbia nacionalidade" como o principal responsável por todos os demônios. Um certo René Jeanne é até mais preciso: culpa "os judeus e os Aliados" pela preponderância dos filmes alemães que perderam todo o "caráter alemão".[12] O "caráter alemão" deveria estar exausto para simplesmente se render a um bando de parasitas. Mas o argumento como um todo é infundado porque, com sua discriminação racial, Brasillach e seu parceiro negligenciaram alguns fatos relevantes. Sem o judeu austríaco Carl Mayer, o cinema alemão nunca teria se firmado. O vienense Fritz Lang, também não ariano puro, fez filmes tão genuinamente alemães que até Hitler os admirava, e Hitler era um especialista. Também vimos que durante a inflação, quando um "bando de chacais" se imiscuiu em todos os negócios cinematográficos, o cinema alemão estava longe do declínio artístico.

Nem pode o declínio após 1924 ser considerado conseqüência daquelas providências legais que estimularam a multidão dos baratos "filmes de cota". Estes filmes tinham características comuns a muitas superproduções caras. Por outro lado, *Berlim* de Ruttmann, uma das mais importantes produções do período, foi um filme de cota da Fox Europa.

Como diz Harry A. Potamkin, "a causa real do declínio é interna".[13] Modos de existência interior permitiram a grandeza do cinema alemão durante a época do pós-guerra; eles foram também responsáveis por sua miséria nos anos posteriores. Como testemunham importantes filmes do pós-guerra, o resultado da luta desesperada pelo ajustamento psicológico foi um fortalecimento geral das velhas tendências autoritárias. As massas, isto sim, estavam basicamente autoritárias quando entraram no período de estabilidade. Mas o regime republicano do período se baseava em princípios democráicos que repudiavam essas tendências de massa. Impedidos de achar uma

saída, e ao mesmo tempo muito persistentes para desistir, os dispositivos autoritários caíram num estado de paralisia. Isto naturalmente afetou toda a mente coletiva. Em vez de respirar vida nas instituições republicanas, as massas se retiraram da vida. Elas preferiram a neutralidade de seus impulsos primários à transformação desses impulsos. O declínio do cinema alemão é nada mais do que o reflexo de uma paralisia interna disseminada.

NOTAS

[1] Cf. Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, p. 181 ss.; Schwarzschild, *World in Trance*, pp. 227, 243, 247, 261–62; Samuel e Thomas, *Expressionism in German Life*, p. 171; Kracauer, *Die Angestellten*.
[2] Olimsky, *Filmwirtschaft*, p. 28; ver também pp. 26–27. Jason, "Zahlen sehen uns an..." in *25 Jahre Kinematograph*, p. 68.
Olimsky, *Filmwirtschaft*, p. 30.
[4] Olimsky, *ibid.*, pp. 43–45, 54–55; Jason, "Zahlen sehen uns an...", in *25 Jahre Kinematograph*, pp. 68–69; Neumann, *Film-'Kunst'*, p. 60; Fawcett, *Die Welt des Films*, p. 121; Berr, "État du Cinéma 1931: Etats-Unis et Allemagne", in *Revue du Cinéma*, julho de 1931, p. 50.
Olimsky, *Filmwirtschaft*, pp. 29–30; Fawcett, *Die Welt des Films*, pp. 122–26; Schwarzschild, *World in Trance*, p. 283; Schlesinger, "Dar moderne deutsche Lichtspiel-theater", in *Das grosse Bilderbuch*, 1925, p. 28.
[6] Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, p. 212; ver também *New York Times*, de Berlim, 9 de agosto de 1927 (recorte em Weinberg, *Scrapbooks*, 1927).
[7] Cf. Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film", in *Cinema*, abril de 1930, p. 25.
[8] Rotha, *Film Till Now*, pp. 176, 181.
[9] Rotha, *ibid.*, pp. 30, 204; Jacobs, *American Film*, pp. 306–8; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 161; Olimsky, *Filmwirtschaft*, p. 43; Barry, *Program Notes*, série III, programa 2; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 98.
[10] MacPherson, "Die Liebe der Jeanne Ney", in *Close Up*, dezembro de 1927, p. 18. Ver também Rotha, *Film Till Now*, p. 208.
[11] Rotha, *ibid.*, p. 182; Fawcett, *Die Welt des Films*, pp. 128–29; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p 162.
[12] Bardèche e Brasillach, *History of Motion Picture*, pp. 258–59; Jeanne, "Le Cinéma Allemand", in *L'Art Cinématographique*, VIII, 45.
[13] Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film", in *Cinema*, abril de 1930, p. 25.

12.

Solo congelado

Os filmes do período de estabilidade podem ser divididos em três grupos. O primeiro apenas testemunha a existência de um estado de paralisia. O segundo joga luz sobre as tendências e noções que estão paralisadas. O terceiro revela os trabalhos internos da mente coletiva paralisada.

Os inumeráveis filmes do primeiro grupo formam o principal volume de toda a produção. Sejam ou não filmes de cota, nunca avançaram nada que pudesse perturbar a frágil paz do regime republicano. Nem ficaram enfaticamente ao lado do regime. Para eles, o "sistema" era digno de indiferença, e mesmo quando justificavam sua estrutura capitalista e os modos do rico, o faziam superficialmente, de uma maneira indiferente. Esta espécie de indiferença é sua principal característica. Eles evitam tocar em qualquer ponto essencial, exceto em umas poucas vezes quando infalivelmente obscurecem os fatos. Salvo estas vagas tentativas de profundidade, estes filmes parecem se preocupar apenas em oferecer entretenimento numa atmosfera de neutralidade. Parecem desligados de todas as raízes internas. Os solos emocionais estão congelados.

Sem dúvida, a maioria dos filmes norte-americanos e franceses da época eram semelhantes. Mas, na onda de Locarno, era natural que as condições em todos os países envolvidos fossem semelhantes. E como o caráter incomum do cinema alemão do pós-guerra, e seu repentino declínio, são sintomas de um desenvolvimento único, semelhanças entre filmes alemães e estrangeiros não devem ser superestimadas. Eram semelhanças superficiais produzidas, no caso da Alemanha, pela paralisia dos impulsos primários. Sob a superfície, estes

impulsos persistiam. Sob tais circunstâncias peculiares, muitos filmes alemães preservaram um caráter próprio mesmo durante estes anos de complacência internacional.

Antes de discutir os filmes do primeiro grupo, várias séries de pouco interesse neste contexto, mas ainda parte do registro, devem ser pelo menos mencionadas. A retomada, em 1924 no imediato pós-guerra, da moda dos filmes de sexo e dos de viagens aventurosas indica que após a estabilização do marco a maioria das pessoas experimentou os mesmos apetites de depois do final da guerra.[1] Simultaneamente, um monte de filmes militares, ricos em humor de caserna, civis idiotas e vistosos oficiais, passaram pela tela. Tirados de novelas e peças ultrapassadas anteriores à guerra, retratavam a confiança do alemão médio na volta à normalidade, o que para este alemão médio era inimaginável sem um exército regular e a visão de uniformes brotando em toda parte.[2] Enquanto esses tipos de filme foram uma moda de vida muito curta para caracterizar o período, outros não o caracterizam do mesmo modo por causa de sua natureza perene. Os tipos de filme de mistério se provaram indestrutíveis, e agora que os tempos haviam mudado, atraíam até um diretor como Lupu Pick, que antes soubera causar arrepios menos efêmeros.[3] As comédias locais berlinenses retratando os bons sentimentos e o brilhante humor da população alemã também floresceram durante o período de estabilidade, continuando depois dele; um gênero folclórico fixo, se expandiram intocados pelo curso dos acontecimentos.[4]

Muitos filmes do grupo que evidenciava o estado de paralisia da sociedade simplesmente ignoravam a realidade social. As comédias fingiam ser comédias porque continham ingredientes em geral encontrados em comédias. Fred ama Lissy, mas não quer casar com ela. Para enciumá-lo, Lissy fica noiva do gigolô Charley, que a corteja ostensivamente. Charley, por sua vez, corre atrás da dançarina Kitty, e a própria Kitty é cortejada pelo volúvel Fred. Um casamento duplo unindo os casais certos resolve os problemas no final. Esta intriga, sob a título de *Blitzzug der Liebe* (*Trem Expresso do Amor,* 1925), ilustra grotescamente o que eram as comédias.[5] Elas não se passavam em lugar algum e não tinham vivacidade. Quando se reproduziu uma comédia de *boulevard* francesa, a moldura permaneceu e o espírito evaporou-se.

Uma mudança de ingredientes, e o resultado foram dramas tão natimortos quanto as comédias. Para simular vivacidade, freqüentemente se voltavam para ambientes alegres e pitorescos. Um circo, por exemplo, oferecia *divertissement.* Mas nenhuma proeza de equitação era suficiente para fazer com que os filmes de circo tivessem vida. Exceto, talvez, por *Manege* (1927), de Max Reichmann, com seu válido conteúdo emocional, invariavelmente tratavam as figuras estereotipadas do palhaço, da moça e do amante como puros clichês.[6] Os mesmos clichês mostrados em cenários de *music hall,* que se tornaram populares com *Variedades* de Dupont. O próprio Dupont explorou seu sucesso com *Moulin Rouge* (1928), a que tentou dar vida através de intrépidos motoristas numa corrida de carros e de tomadas documentais de Paris. Ambientes russos também estavam na moda. Em *Heimweh* (*Saudade de Casa,* 1927), exilados russos reunidos numa pensão parisiense ouvem nostalgicamente canções folclóricas nacionais tocadas ao piano. Era uma exibição de sentimentos elaborada com uma receita de lugares-comuns.[7] Todos estes dramas e comédias eram feitos mecanicamente.

A tentativa escapista que testemunham parece ter sido muito forte naqueles anos. Uma multidão de filmes deveu sua existência ao escapismo total. O método favorito era transformar algumas cidades ou ambientes reais em locais imaginários em que todos os sonhos seriam realizados. As canções populares alemãs exaltavam Heidelberg e o Reno como os eternos locais de diversão de uma juventude mergulhada no amor e na alegria de viver. Estas músicas foram transformadas em filmes cuja única diferença se compara às diferentes bebidas que aquecem os espíritos. *Der fröhliche Weinberg* (*O Alegre Vinhedo,* 1927), baseado na peça de Zuckmayer do mesmo nome, foi uma acumulação recorde de gargantas úmidas e corações amorosos.[8] Paris, a cidade-luz, aparecia na tela como uma cidade de luzes de neon e aventuras frívolas. Quando, nos filmes de Paris, uma mulher corria o risco de perder o inconstante marido, se disfarçava, ia ao Moulin Rouge e lá conquistava novamente o fugitivo. Estes filmes nada tinham em comum com as graciosas criações cinematográficas de René Clair; ao contrário, pareciam aqueles ônibus de luxo "Paris à noite" que, no pré-guerra, transportavam montes de turistas de um local de divertimento a outro.[9]

O paraíso dos paraísos era Viena. Todas as obsoletas operetas vienenses foram levadas à tela, bastava que oferecessem ao público uma oportunidade de sair do prosaico mundo republicano para os dias da antiga monarquia dos Habsburgo. Com experiência na romantização do passado, Ludwig Berger filmou *Ein Walzertraum* (*So-*

nho de Valsa, 1925), com base numa opereta de Oscar Strauss — um dos poucos filmes alemães a fazer sucesso nos Estados Unidos. Este modelo de filme-opereta não apenas satirizava a vida na corte com um charme semelhante ao de Lubitsch, mas também introduziu aquela encantadora Viena que dominaria o cinema a partir de então.[10] Seus componentes eram gentis arquiduques, ternos galanteios, cenários barrocos, salas Biedermeier, pessoas cantando e bebendo nos jardins de um restaurante suburbano, Johann Strauss, Schubert e o venerável velho Imperador.[11] A persistente imagem desta antiga utopia retrospectiva escondia a miséria da Viena do século XX. Incidentalmente, a maioria dos filmes de Frederico incluiu episódios com oficiais austríacos que poderiam muito bem ter aparecido nestas tramas de Viena. Os austríacos eram despreocupados, amantes da música; a condescendente benevolência com que eram descritos dava a entender que tais inimigos efeminados seriam uns molóides.

As necessidades escapistas determinaram, do mesmo modo, os documentários — os *Kulturfilme* como eram chamados na Alemanha. A partir de 1924, quando nenhum outro país ainda se preocupava muito com filmes deste tipo, a UFA os produziu com um cuidado devido principalmente a fatores econômicos. As dificuldades específicas da estabilização da crise geraram a redução temporária de filmes de entretenimento com duração regular. As companhias cinematográficas sobreviventes, com a UFA na liderança, em conseqüência, acharam rentável produzir curtas e, no rastro desta iniciativa, os documentários ganharam naturalmente importância.[12] Talvez eles devessem alguma coisa à curiosidade com relação aos aspectos externos que prevalecia após anos de introspecção.

De acordo com um panfleto da UFA, os *Kulturfilme* incluíam os seguintes itens: "O coração no trabalho... montes de nervos palpitantes... fantasmagóricos silvos de cobras, iridescentes besouros... infusórios... veados no cio, preguiçosos sapos... ritos de cultos orientais... adoradores do fogo e monastérios tibetanos, Budas vivos... gigantescas pontes... poderosos navios, ferrovias, canais... máquinas... manadas de búfalos selvagens do México... chineses de pés ágeis e à frente de palanquins, mulheres japonesas abanando-se e bebendo chá, iluminadas por lanternas chinesas... e Vista do Neva... corridas em Auteuil... confusão da época..." O adjetivado panfleto termina com a afirmação: "O mundo é lindo; seu espelho é o *Kulturfilm*".[13]

O primeiro *Kulturfilm* a impressionar o público estrangeiro foi *Wege zu Kraft und Schönheit (Os Caminhos para a Força e a Beleza)* da UFA — um documentário em longa metragem lançado em 1925 e relançado, um ano depois, com uma versão alterada. Feito com o apoio financeiro do governo alemão, o filme circulou em escolas por ter o que se considerava valor educacional. Num panfleto de publicidade da UFA dedicado a seus méritos, um elogiador profissional afirma que *Os Caminhos para a Força e a Beleza* promove o conceito da "regeneração da raça humana".[14] Na realidade, o filme promovia apenas ginástica e esporte. Isto foi feito de um modo onívoro: não contente em registrar as reais conquistas no campo do atletismo, ginástica terapêutica, ginástica rítmica, dança etc., a UFA ressuscitou as termas romanas e os antigos ginásios gregos repletos de adolescentes posando como os contemporâneos de Péricles (Ilustração 25). A simulação era fácil a partir do momento em que a maioria dos atletas representavam completamente nus. É claro que esta visão ofendia os pudicos, mas a UFA sustentava que a beleza corporal perfeita era capaz de evocar alegrias de ordem puramente estética, e viu seu realismo premiado com boas bilheterias. Esteticamente, as reconstruções da antiguidade eram insípidas, as imagens dos esportes excelentes, e as belezas corporais tão amontoadas que não atingiam ninguém nem sensual, nem esteticamente.

Graças à sua perfeição científica e competente fotografia, os *Kulturfilme* da UFA se transformaram numa especialidade alemã com grande demanda no mercado internacional.[15] Porém, sua arte não poderia compensar sua surpreendente indiferença para com os problemas humanos. Ao considerar a ginástica um meio de regenerar a humanidade, *Os Caminhos para a Força e a Beleza* desviou os espectadores dos demônios da época de um modo que nenhum exercício físico seria capaz de fazer. Todos esses documentários excediam em evasivas. Eles espelhavam o belo mundo: mas sua preocupação com a beleza dos "chineses de pés ágeis à frente de palanquins" os fazia ignorar a miséria em que viviam esses belos *coolies*. Eles espelhavam "a confusão da época"; mas em vez de penetrar nesta confusão, exultavam com ela, deixando a platéia mais confusa do que nunca. Eles divulgavam informação sobre manadas de búfalos selvagens e adoradores do fogo; mas sua insistência em assuntos exóticos sem nenhuma utilidade para o espectador os capacitava a esconder qualquer informação essencial sobre a vida cotidiana. Através de sua neutralidade escapista, os *Kulturfilme* da UFA revelavam que sua

submissão às regras do "sistema" republicano sem dúvida equivalia à verdadeira aceitação.

Nem todos os filmes se recusavam a enfrentar a realidade social. Os chamados filmes zillianos — uma espécie florescente em 1925 e 1926 — se mostraram bastante preocupados com os acontecimentos da vida real. Heinrich Zille era um desenhista berlinense que, com pena das vítimas da injustiça social, se especializou em retratar a fauna humana que se amontoava nos bairros proletários de Berlim. Seus desenhos de crianças subnutridas, operários, moças indigentes, rodas-gigantes em feios pátios, mulheres desamparadas e párias perdendo o tempo à toa eram muito populares entre os alemães. Gerhart Lamprecht deu vida a esses desenhos em *Die Verrufenen* (*Favelas de Berlim*, 1925), que construiu com base em observações pessoais de Zille, minuciosamente contadas a ele. Um engenheiro que cometera perjúrio para proteger sua noiva percebe ser um pária depois de sair da prisão. Incapaz de conseguir um emprego, tenta suicidar-se e é salvo por uma bondosa moça que logo se apaixona por ele. Ela pertence a um ambiente zilliano, caracterizado por figuras como um simpático fotógrafo e um bando de criminosos menores. O engenheiro se liga a essa gente e começa a ganhar a vida como um simples operário de fábrica. Logo ascende novamente: o dono da fábrica descobre seus talentos e o promove a uma posição socialmente respeitável. Para completar a felicidade do engenheiro, a boa moça morre convenientemente, de modo que ele não precisa sentir remorsos ao se casar com a socialmente respeitável irmã do dono da fábrica.[16]

A fórmula subjacente a este enredo é composta de dois ingredientes. De um lado, os realizadores pretendem tentar resolver o problema social fazendo uma alusão aos sofrimentos do proletariado, do outro, se esquivam do problema social dando a um operário em particular (que nem mesmo pertence realmente àquela classe) um final feliz. Seu objetivo é obviamente dar ao espectador a ilusão de que ele também pode ser premiado, e assim fazê-lo apoiar o "sistema". Talvez diferenças de classe sejam fluidas, afinal de contas, sugere o enredo, cuja simulada franqueza ao expor a situação das classes mais baixas serve para reforçar aquele sonho de redenção social.

Filmes baseados nesta fórmula não apenas exploravam o pitoresco mundo de Zille, mas também penetravam na esfera dos operários de colarinho branco para promover uma manicure ou uma telefonista: uma Lotte nos braços de um rico noivo preencheria os desejos de todas as Lottes.[17] Para sermos precisos, tais sonhos eram produzidos em toda parte; mas os espécimes alemães faziam propaganda do regime existente de um modo desinteressado, se não distraído. Eles se apoiavam no atraente efeito das promoções a um nível social mais alto numa época em que, por causa da modernização das grandes empresas, as promoções deste tipo haviam se tornado extremamente raras. Eles apresentavam as pessoas das classes mais altas de um modo que a escolha de um clube noturno e de carros brilhantes parecia o objetivo último de todas as aspirações humanas. Quando Hollywood tratou de temas semelhantes, os acontecimentos e os personagens pelo menos preservaram um fraco vestígio de vida. Estes filmes alemães eram produtos artificiais e oblíquos. Porém, encontraram receptividade. Os espíritos estavam estéreis.

Outros filmes visaram a manipular os muitos descontentes com as condições sociais e políticas em geral para serem atraídos pelos filmes zillianos e análogos. A receita era primitiva: tentava-se neutralizar a indignação reprimida dirigindo-a contra demônios de menor importância. Vários filmes da época estigmatizaram os rigores do Código Penal. *Kreuzzug des Weibes* (*Crianças Rejeitadas*, 1926) atacou as punições contra o aborto ilegal, enquanto o filme da Nero *Geschlecht in Fesseln* (*Sexo Algemado*, 1928) fez campanha pela reforma penitenciária.[18] Como os dois filmes salientavam questões sexuais, foram capazes de causar uma mistura de indignação e sensualidade que só poderia aumentar seu valor como válvulas de escape.

Se, como aconteceu, algum filme assumia uma atitude radical, o radicalismo invariavelmente se dirigia contra poderes há muito derrubados. Duas medíocres versões cinematográficas de peças de Gerhart Hauptmann — *Die Weber* (*Os Tecelões*, 1927) e *Der Biberpelz* (*O Casaco de Pele de Castor*, 1928) — combatiam os primitivos capitalistas e as presunçosas autoridades da época do Kaiser.[19] Entre estes casos anacrônicos figura um dos melhores filmes do período: *Die Hose* (*Escândalo Real*, 1927), de Hans Behrendt, filmado com base em uma comédia de Carl Sternheim anterior à guerra. Dizia respeito a uma romântica intriga entre o soberano de um pequeno principado e a mulher de um funcionário subalterno que, em vez de se importar com a traição, se sente altamente lisonjeado, porque o sábio soberano não esquece de promovê-lo e de conde-

corá-lo. Apesar de os especialistas em cinema terem considerado *Escândalo Real* muito intelectual para ser um bom negócio, esta "combinação de grande burlesco e sátira", como Potamkin a chamou, foi bem recebida pelos espectadores alemães.[20] Eles apreciaram a atuação de Werner Krauss, que deu ao funcionário todos os traços dos filisteus alemães. Quando os espectadores riam, provavelmente acreditavam que riam do estágio anterior, ridículo, de sua própria existência. Mas sua gargalhada se misturava a preocupação emocional, porque eles não podiam deixar de, secretamente, sonhar ardentemente com aqueles tempos perdidos, com seus soberanos protetores e com brilhantes medalhas.

O testemunho do conteúdo do filme era corroborado pelos métodos de apresentação: eles também evidenciavam a paralisia da mente coletiva. Era como se, junto à sensibilidade para com o conteúdo essencial, todo o sentido do filme tivesse enfraquecido. Em vez de narrar a estória através da disposição adequada de fotografias, os diretores, que deveriam saber fazer melhor, degradavam-nas a meras ilustrações da estória. Enredo e imagens se separaram, e as imagens foram confinadas ao papel de um acompanhante que nada acrescentava. Muitos filmes davam a impressão de serem reproduções de uma novela, mesmo se esta não existisse.

A estranha debilidade do sentido do filme afetou as técnicas cinematográficas. Recursos que até 1924 haviam sido desenvolvidos para expressar significados definidos se tornaram rotina sem significação a partir de 1924. Tendo aprendido como movimentar uma câmera, o cinegrafista deixava-a correr solta em qualquer ocasião.[21] Primeiros planos se tornaram um hábito. Os diretores não se davam nem ao trabalho de variá-los, mas usavam tomadas uniformizadas de primeiros planos para mostrar acontecimentos cotidianos que eram bastante compreensíveis sem tais inserções. Toda vez que o personagem principal de um filme subia num trem, o público poderia esperar ser informado sobre sua partida por tomadas de fragmentos da locomotiva e de rodas se movimentando vagarosamente. Em *Destruição*, tomadas em primeiro plano deste tipo haviam tido uma função estrutural;[22] nestes filmes, eram ornamentos já prontos — produtos de uma desatenção também responsável pelo tratamento negligente de muitos detalhes. Os suntuosos vestíbulos dos hotéis de luxo cinematográficos lembravam vagamente vestíbulos reais, e quando o conjunto de um prédio e uma de suas partes eram mostrados, aquela parte parecia pertencer a um outro prédio.

A mecanização de todos os procedimentos de edição era conspícua. No caso de episódios em clubes noturnos, nenhum realizador cinematográfico resistia à tentação de ilustrar o auge do êxtase através de uma justaposição estereotipada de pernas em movimento, gigantescos tubos de saxofone e torsos balançando. Muitos filmes se referiam à Primeira Guerra Mundial: mesmo a mais remota referência a ela era suficiente para provocar o repentino aparecimento de cercas de arame farpado, colunas marchando e buracos de morteiros — material em estoque inserido automaticamente. Tipos fixos de transição predominavam. Um deles ligava dois diferentes objetos mostrando detalhes deles em primeiro plano. Se, por exemplo, a cena deveria mudar de um elegante cavalheiro para uma pobre mulher, a câmera primeiro focalizava o cavalheiro, depois baixava para seus sapatos, parava lá até que os sapatos se transformassem nos da mulher, e finalmente subia novamente para fazer a mulher aparecer. A maioria das comédias da UFA incluía unidades de fotografia que faziam um paralelo entre o comportamento de algum ator com o de um animal de estimação. Quando uma glamurosa moça era toda raio de sol, seu pequinês também estaria, do mesmo modo, com o humor alto; quando o pequinês se tornava vagaroso, podia-se ter a certeza de que a tomada seguinte seriam grossas lágrimas caindo pela face da moça.

Não faltavam filmes classe A produzidos com todo o talento de que os estúdios alemães eram capazes, mas a maioria tratava de assuntos sem importância ou retirava o significado de assuntos importantes. O que fez com que estes produtos de elite parecessem diferentes da média uniformizada da produção foi basicamente sua perfeição técnica — aquele consumado grande estilo com que eles tratavam nada como se fosse alguma coisa. Eles simulavam a paralisia existente.

Como *A Última Gargalhada* havia obtido sucesso mundial, Carl Mayer e F. W. Murnau continuaram a colaborar; o resultado foi *Tartuffe* (*Tartufo*, 1925), uma superprodução da UFA em que os dois artistas homenagearam o grande estilo (Ilustração 26). A paralisia tomava conta de tudo. Mayer parecia consciente de seu poder contagiante e, como se percebesse que a indiferença a seu redor, e nele, conviveria com qualquer imediatismo de pensamento e emoção, engendrando assim uma hipocrisia profunda e geral, tentou em *Tartufo* salientar a hipocrisia como o vício básico da sociedade da

época. E o fez através de uma estória emoldurando sua versão cinematográfica da comédia de Molière. O filme começa com um prólogo mostrando um rico velho sob o controle de sua governanta que, outro Tartufo, o corteja descaradamente. Para abrir os olhos do velho tolo, seu neto o convida, e à governanta, para uma representação de *Tartufo* cujas entradas ele espertamente reservara. Aqui termina o prólogo, e começa *Tartufo*. Como a peça em *Hamlet*, este filme dentro do filme tem a missão de esclarecer: no epílogo, a caçadora de herança é despedida. Mas a produção elaborada soterrou na neve o que Mayer tinha para compartilhar. Os críticos consideraram a moderna estória-moldura um acréscimo desnecessário. A representação de Molière teve seu clímax em momentos de atuação brilhante e numa sofisticação decorativa como "o *negligé de lingerie* na cena final do quarto, a fazenda da colcha da cama, o relógio de porcelana na lareira" e assim por diante.[23] Foi um inteligente desempenho teatral. Por mais que a câmera se movimentasse, sempre se subordinava a Jannings e aos outros atores, em vez de usá-los com objetivos próprios.[24] Este *Tartufo*, longe de transmitir a hipocrisia para a platéia, foi tartufiano, porque deleitou uma platéia ansiosa para manter intocado o que estava escondido.

Antes de ir para Hollywood, Murnau filmou outra superprodução da UFA, *Faust* (*Fausto*, 1926). A UFA parecia determinada a tornar este filme um monumento cultural. O roteiro de Hans Kyser explorava Marlowe, Goethe e sagas folclóricas alemãs, e Gerhart Hauptmann, o mais importante poeta alemão, escreveu as legendas. Engenhosidade técnica foi esbanjada em aparições angelicais e truques mágicos demoníacos. A câmera de Karl Freund corria num carrinho de rodas de sua própria invenção através de um amplo ambiente construído em estúdio cheio de cidades, florestas e vilas, e as vistas assim obtidas fizeram com que os espectadores fossem capazes de participar da viagem aérea que Mefistófeles faz com o rejuvenescido Fausto. Seu vôo dava uma sensação celestial. Mas nem o carrinho de rodas, nem Gerhart Hauptmann conseguiram compensar a futilidade de um filme que deturpou, se não ignorou, todos os motivos significativos inerentes a seu tema.[25] O conflito metafísico entre o bem e o mal foi totalmente vulgarizado, e a prolongada estória de amor entre Fausto e Margarida levou o crítico da *National Board of Review Magazine* a afirmar: "Nós nos vemos baixando da versão masculina de Marlowe e do conceito filosófico de Goethe para o nível do libreto que inspirou Gounod a escrever sua ópera." [26]

Fausto não foi um monumento cultural, mas uma monumental exposição de artifícios capitalizando o prestígio da cultura nacional. As obsoletas poses teatrais a que os atores recorreram evidenciaram a falsidade do conjunto. O filme teve um sucesso considerável no exterior, mas encontrou indiferença na Alemanha. Os alemães da época não se ocupavam de problemas faustianos e, além do mais, se ressentiam de qualquer interferência em suas noções tradicionais dos clássicos.[27]

Instâncias importantes do grande estilo foram os três filmes que Fritz Lang produziu durante o período de estabilidade. Eles trabalhavam com aventuras emocionantes e fantasias técnicas sintomáticas do então vigente culto à máquina. O primeiro foi *Metropolis* (*Metrópolis*), uma produção da UFA lançada no início de 1927. Lang conta que concebeu a idéia deste filme internacionalmente conhecido quando, a bordo de um navio, viu Nova York noturna brilhando sob miríades de luzes.[28] A cidade construída neste filme é uma espécie de super Nova York, concretizada na tela com a ajuda do chamado processo Shuftan, um engenhoso truque com espelho que permite a transformação de pequenos modelos em estruturas gigantescas.[29] Esta metrópole cinematográfica do futuro consiste em uma cidade alta e uma baixa. A alta — uma grandiosa rua com arranha-céus que convive com uma incessante onda de cabos aéreos e carros — é o domicílio de proprietários de grandes empresas, altos executivos e jovens ricos e elegantes à procura do prazer. Na cidade baixa, fechada à luz do dia, os operários trabalham em monstruosas máquinas. Eles são escravos em vez de trabalhadores. O filme trabalha sobre sua rebelião contra a classe dominante do mundo superior, e termina com a reconciliação entre as duas classes.

Porém, o que é importante não é tanto o enredo, mas a preponderância de aspectos superficiais em seu desenvolvimento. No brilhante episódio do laboratório, a criação de um robô é detalhada com uma exatidão técnica de modo algum necessária ao prosseguimento da ação. O escritório do grande patrão, a visão da Torre de Babel, a maquinaria e a arrumação das massas: tudo ilustra a inclinação de Lang por ornamentação pomposa.[30] Em *Os Nibelungos*, seu estilo decorativo foi rico em significado; em *Metrópolis*, a decoração não apenas aparece como um fim em si mesmo, mas até desfigura alguns pontos colocados pelo enredo. Faz sentido o fato de, em seu caminho para e fora das máquinas, os trabalhadores formarem grupos ornamentais; mas não tem sentido forçá-los a formar tais grupos quando

estão ouvindo um discurso de Maria durante sua folga. Em sua preocupação exclusiva com a ornamentação, Lang chega ao cúmulo de compor padrões decorativos das massas que tentam escapar desesperadamente da inundação da cidade baixa. Um efeito incomparável cinematograficamente, esta seqüência da inundação é, humanamente, um chocante fracasso (Ilustração 28). *Metrópolis* impressionou a platéia alemã. Os norte-americanos elogiaram sua excelência técnica; os ingleses permaneceram indiferentes; os franceses se surpreenderam com um filme que lhes pareceu uma mistura de Wagner e Krupp e, no conjunto, um alarmante sinal da vitalidade da Alemanha.[31]

O filme seguinte de Lang, o suspense de mistério *Spione* (*Espiões*, 1928), compartilhou dois traços de seu *Dr. Mabuse*. Retratou um espião magistral que, como Mabuse, tinha várias vidas diferentes: além de espião, era também o presidente de um banco e um palhaço do *music hall*. E exatamente como *Dr. Mabuse*, este novo filme se recusou a dar superioridade moral aos representantes da lei.[32] Espionagem e contra-espionagem estavam no mesmo nível — dois bandos lutando entre si num mundo caótico. Porém, houve uma importante diferença: enquanto o Dr. Mabuse havia encarnado o tirano que tira vantagem do caos a seu redor, o espião continuava no negócio de espionagem com o único propósito, ao que parecia, de espionar. Ele era um Mabuse formal devotado a atividades sem significado. Ao enfatizar esta figura, o filme refletiu a neutralidade que prevaleceu durante aquele período — uma neutralidade que também se manifestou na ausência de qualquer distinção entre atividade legal e ilegal e numa pródiga abundância de disfarces. Nenhum personagem era o que parecia ser. Esta constante mudança de identidade foi apropriada para denotar um estado de espírito no qual a paralisia do eu interferia em qualquer tentativa de auto-identificação. Como para preencher o vazio, Lang reuniu sensações que não tinham significado. Seu virtuosismo imaginativo ao criá-los alcançou seu clímax com um descarrilhamento de trem num túnel. Como era impossível filmar a catástrofe em proporções normais, ele deu a impressão através de confusas imagens mentais de pessoas envolvidas nesta situação de choque.

Espiões teria sido um verdadeiro precursor dos suspenses de Hitchcock se Lang não o tivesse filmado com a pomposa maneira de *Metrópolis*, fazendo com que sensações vazias ocupassem o lugar de revelações substanciais. Virtuosismo alienado de conteúdo pousou como arte. Combinando com esta simulação, a UFA lançou um livro com uma bela encadernação que não continha nada além da novela de Thea von Harbou da qual *Espiões* foi tirado.[33]

Em seu terceiro filme, *Die Frau im Mond* (*A Mulher na Lua*, 1929), Lang imaginou um foguete carregando passageiros para a Lua. O empreendimento cósmico foi filmado com uma surpreendente veracidade; o enredo foi digno de pena por suas deficiências emocionais. Elas eram tão óbvias que desacreditaram a ilusão que Lang tentou criar através do virtuosismo exibicionista. A paisagem lunar tinha todas as características dos estúdios da UFA em Neubabelsberg.[34]

Outros filmes em grande estilo mascararam sua insignificância assumindo o caráter de tragédias. Era fácil: bastava introduzir algum infeliz incidente e fazê-lo parecer um acontecimento do destino. No filme da UFA, *Zuflucht* (*Refúgio*, 1928), de Henny Porten, um jovem que abandonara seus pais burgueses para se juntar ao proletariado volta a sua cidade natal completamente desiludido. Uma pobre moça toma conta do alquebrado ex-revolucionário, e os pais do rapaz finalmente concordam em aceitá-lo e à moça grávida. A felicidade parece próxima, mas a UFA, inexorável, frustra isso. No último momento o jovem tem uma morte destinada a imprimir a tragédia na mente do espectador.[35] Como ele fora um revolucionário, a UFA também deve ter considerado sua morte moralmente justificada. Em casos em que um final trágico não era considerado oportuno, os filmes em grande estilo freqüentemente se apoiavam no apelo de belos cenários para esconder sua vacuidade. Bergner em *Dona Juana* (1928) era visto nas fontes de Granada e nas estradas pelas quais Dom Quixote viajara. Era tudo decoração.

Até os documentários tendiam a ser grandiloqüentes. O *Kulturfilm* da UFA, *Natur und Liebe* (*Natureza e Amor*) combinava suas cenas de vida sexual com visões monumentais do nascimento e evolução da humanidade.[36] De modo semelhante, o *Kulturfilm Wunder der Schöpfung* (*Milagres da Criação*, 1925) não apenas fotografava milagres de hoje, mas prognosticava eventos astronômicos do futuro, incluindo a morte total de nosso universo. De acordo com os prospectos deste último filme, a UFA estava convencida de que a visão de tais eventos astronômicos levaria qualquer espectador pensante a se conscientizar da total falta de importância de sua efêmera existência.[37] Em outras palavras, o trágico destino do cosmos era exibido para desviar a atenção do espectador dos problemas do cotidiano. O grande estilo em instâncias como esta ajudou a estupidificar a consciência social.

NOTAS

[1] Cf. "Ufa", in *Das grosse Bilderbuch*, 1926, p. 186; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 49; *Ufa Verleih-Programme*, 1923/4, pp. 56–59.
[2] Para a moda de filmes militares, ver Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 77–78.
[3] Além de *Das Panzergewölbe* (*A Abóbada Blindada*, 1926), de Pick, Kalbus, *ibid.*, pp. 87–88, lista uma série de filmes de mistério.
[4] Cf. Potamkin, "Kino and Lichtspiel", in *Close Up*, novembro de 1929, p. 395.
[5] Sinopse de *Trem Expresso do Amor* em *Illustrierter Film-Kurier*. Para outras comédias da época, ver, por exemplo, "Les Présentations de l'Alliance Cinématographique Européenne", in *Cinéa–Ciné*, abril de 1927, p. 14 ss.; Buchner, *Im Banne des Filmes*, p. 140; "Saucy Suzanne", in *Close Up*, novembro de 1927, pp. 65–66.
[6] Para *Manege*, ver Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum", in *Frankfurter Zeitung*, 30 de novembro de 1928. Outros filmes sobre circo foram *Looping the Loop* (*Laçando o Laço*, 1928), cf. programa do filme, e Rotha, *Film Till Now*, p. 201; *Die Drei Codonas* (*As Três Codornas*), cf. sinopse em *Illustrierter Film–Kurier; Die Zirkusprinzessin* (*A Princesa do Circo*), mencionado no *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1923/25, p. 37), etc.
[7] Para *Moulin Rouge*, ver Moussinac, *Panoramique du Cinéma*, pp. 75–76; para *Saudade de Casa*, "Heimuveh", in *Close Up*, dezembro de 1927, pp. 74–76. Outros filmes representando temas russos: *Wolga–Wolga* (1928), cf. programa do filme; *Der Kurier des Zaren* (*O Correio do Czar*, 1926), cf. "Mütterchen' Russland", in *Ufa–Magazin*, 27 de agosto — 2 de setembro de 1926; *Hochverrat* (*Alta Traição*, 1929), cf. "Hochverrat", in *Film–Magazin*, 29 de setembro e 17 de novembro de 1929.
[8] Programa de *O Alegre Vinhedo*. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 78–79, lista numerosos filmes baseados em canções populares.
[9] Filmes sobre Paris deste tipo: *Liebe macht Blind* (*O Amor Cega*, 1925), cf. sinopse em *Illustrierter Film–Kurier; Die Ratte von Paris* (*O Rato de Paris*, 1925), cf. "Emelka-Ronzern", in *Das grosse Bilderbuch*, 1926, p. 53; *Das Modell von Montparnasse* (*A Modelo de Montparnasse*, 1929), cf. "Das Modell von Montparnasse". in *Film–Magazin*, 21 de abril de 1929; *Der Dominospieler von Montmartre* (*O Jogador de Dominó de Montmartre*, 1928), cf. "Comment and Review", in *Close Up*, maio de 1928, pp. 80–82; *Paname* (1927), cf. Weyher, "Wir drehen im Paris", in *Ufa–Magazin*, 25-31 de março de 1927.
[10] Sinopse em *Illustrierter Film-Kurier;* Rotha, *Film Till Now*, p. 199; Fawcett, *Die Welt des Films*, p. 126. Berger também fez um filme de Hans Sachs, *Der Meister von Nürnberg* (*O Senhor de Nuremberg*, 1927), cf. programa em brochura deste filme.
[11] Para filmes–operetas, ver Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 82–83; Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum", in *Frankfurter Zeitung*, 30 de novembro de 1928; etc.
[12] Jason, "Zahlen sehen uns an...", in *25 Jahre Kinematograph*, p. 68.
[13] Extraído de "30 Kulturfilm", in *Ufa–Leih*. Para os *Kulturfilme* da época, ver *Jahrbuch der Filmindustrie*, 1923/25, pp. 24, 28, 34–37; Thomalla, "Der Kulturfilm", in *Das grosse Bilderbuch*, 1925, p. 24; Kaufmann, *Filmtechnik und Kultur*, pp. 26–27; *Film Society Programme*, 1 de dezembro e 14 de dezembro de 1930; "New Educational Films from Ufa", in *Close Up*, dezembro de 1929, pp. 542–43;

Weiss, "The Secret of the Egg-Shell", in *Close Up*, maio de 1930, pp. 421–22; etc. Os *Kulturfilme* são comentados por Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum", in *Frankfurter Zeitung*, 30 de novembro de 1928.
[14] Extraído de Holländer, "The Road to Beauty and Strength", in *Wege zu Kraft und Schönheit*, p. 50. Ver também *Film Society Programme*, 13 de novembro de 1927
[15] Jason, "Zahlen sehen uns an...", in *25 Jahre Kinematograph*, p. 68.
[16] Programa em brochura do filme. Cf. Weinberg, *Scrapbooks*, 1925–27; "Wissen Sie Schon?", in *Das grosse Bilderbuch*, p. 145. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 59, lista vários dos chamados filmes 'zillianos". Entre eles devem ser mencionados *Die Gesunkenen* (*O Afogado*, 1926), com Asta Nielsen, e *Das Erwachen des Weibes* (*O Despertar da Mulher*, 1927). Cf. programa destes filmes.
[17] Para comentário crítico sobre toda a tendência, ver Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum", in *Frankfurter Zeitung*, 30 de novembro de 1928.
[18] Para *Crianças Rejeitadas*, ver Buchner, *Im Banne des Films*, p. 142; para *Sexo Algemado*, B., "Geschlecht in Fesseln", in *Close Up*, dezembro de 1928, pp. 69–71.
[19] Cf. Zaddach, *Der literarische Film*, p. 71, e Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum", in *Frankfurter Zeitung*, 30 de novembro de 1928.
[20] Potamkin, "Kino und Lichtspiel", in *Close Up*, novembro de 1929, p. 395. Ver também programa de *Escândalo Real*, e Freedley e Reeves, *History of the Theatre*, p. 514.
[21] Ver, por exemplo, "Die entfesselte Kamera", in *Ufa–Magazin*, 25–31 de março de 1927. Para as técnicas regulares do período, ver Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum", in *Frankfurter Zeitung*, 30 de novembro de 1928.
[22] Cf. 123.
[23] Extraído de Rotha, *Film Till Now*, p. 198. Cf. Weinberg, *Scrapbooks*, 1927; Zaddach, *Der literarische Film*, pp. 59–60; *Film Society Programme*, 1.º de abril de 1928.
[24] Cf. "Tartuffe, the Hypocrite", in *National Board of Review Magazine*, maio de 1928 p. 6.
[25] Programa em brochura do filme; Rotha, *Film Till Now*, p. 198; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 152; "Die entfesselte Kamera", in *Ufa–Magazin*, 25–31 de marko de 1927; *Cinéa–Ciné*, 15 de março de 1927, pp. 19–20.
[26] "Faust", in *National Board of Review Magazine*, novembro de 1926, p. 10. Ver também Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film", in *Cinema*, abril de 1930, p. 59.
[27] Jacobs, *American Film*, p. 310; "Was is los?", in *Ufa–Magazin*, 4–10 de fevereiro de 1927; "Erläuterungen", in *Film–Photos*, p. 53.
[28] Informação dada pelo Sr. Lang.
[29] Informação dada pelo Sr. Shuftan.
[30] Cf. Rotha, *Celluloid*, pp. 230–32; "Die entfesselte Kamera", in *Ufa–Magazin*, 25–31 de março de 1927; Jahier, "42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 62.
[31] Enquanto H. G. Wells condenou *Metrópolis* como "o filme mais tolo" (Rotha, *Film Till Now*, p. 194), Conan Doyle se entusiasmou (cf. "Was is los?", in *Ufa–Magazin*, 15–21 de abril de 1927). Para comentários complementares sobre *Metrópolis*, ver p. 190 ss.
[32] Cf. p. 102.

[33] Programa em brochura do filme; Rotha, *Film Till Now*, p. 193, e *Celluloid*, p. 223; Herring, "Reasons of Rhyme", in *Close Up*, outubro de 1929, pp. 280-81.
[34] Rotha, *Celluloid*, pp. 232-37; Dreyfus, "La Femme sur la Lune", in *La Revue du Cinéma*, maio de 1930, pp. 62-63; "Frau im Mond", in *Close Up*, novembro de 1929, pp. 443-44; Jahier, "42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectual du Cinéma*, p. 62; Arnheim, *Film als Kunst*, p. 180.
[35] Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum", in *Frankfurter Zeitung*, 1 de dezembro de 1928. Ver também "Zuflucht", in *Ufa-Leih*. — Neste contexto, várias comédias de costumes mais ou menos afetadas pelo predominante grande estilo devem pelo menos ser mencionadas: *Manon Lescaut*, 1926 (cf. Rotha, *Film Till Now*, pp. 200-1, e *Illustrierter Film-Kurier*); *Der Rosenkavalier* (*O Cavaleiro da Rosa*, 1926); cf. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 81; *Martin Luther*, 1928 (cf. "Martin Luther" in *National Board of Review Magazine*, outubro de 1928, p. 4, e Blakeston, "Snap", in *Close Up*, maio de 1929, pp. 41-42); *Schinderhannes*, 1928 (Rotha, *ibid.*, p. 206, e Hellmund-Waldow, "Alraune and Schinderhannes", in *Close Up*, março de 1928, pp. 45-48); *Napoleon auf St. Helena* (*Napoleão em Santa Helena*, 1929), programa deste filme.
[36] Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum", in *Frankfurter Zeitung*, 30 de novembro de 1928.
[37] *Ufa Verleih-Programme*, 1924/25, p. 102.

13.

A prostituta e a adolescente

O segundo grupo de filmes que apareceu durante a era de estabilidade nos permite especificar os conteúdos psicológicos então paralisados. Não tendo vazão direta, eles apareciam de um modo desviado e distorcido. Vários filmes deste grupo divulgaram suas mensagens através de sonhos; eram como confissões de um sonâmbulo.

Uns poucos filmes, remanescentes de uma época passada, revelam que o velho mal-estar psicológico continuava a existir de forma latente na alma coletiva. Em 1926, Henrik Galeen filmou um segundo *Student von Prag* (*O Estudante de Praga*), que diferiu tematicamente do primeiro porque colocou mais ênfase no significado psicológico do enredo. Esta bela versão do filme anterior à guerra de Wegener, apesar de alguns aspectos questionáveis, interpretou deliberadamente a luta de Baldwin com seu duplo como uma luta com seu outro eu.[1] O filme foi um grande sucesso na Alemanha; parecia fazer os alemães perceberem sua própria dualidade, que durante o período de estabilidade estava escondida pelo conflito latente entre as instituições republicanas e os paralisados dispositivos autoritários. O filme de Galeen, lembrando muito E. T. A. Hoffmann, percebeu estes dispositivos e todos os impulsos e saudades a eles ligados. Foi provavelmente o material inerente à estória que fez com que os nazistas lançassem outro *O Estudante de Praga* em 1936.

Especialista em filmes fantásticos de horror, Galeen fez também *Alraune* (*Amor Profano*, 1928), baseado numa novela de H. H. Ewers. Um cientista (Paul Wegener), ao fazer experiências com fecundação artificial, cria um ser humano: Alraune, filha de um criminoso enforcado e de uma prostituta. Esta criatura, representada por

Brigitte Helm como uma *vamp* sonâmbula de maneiras sedutoras e vazias, arruína todos os que se apaixonam por ela, e no final se destrói.[3] A semelhança de Alraune com Homunculus é clara. Em seu caso, também origens anormais são responsáveis pela frustração interior e suas devastadoras conseqüências. A estória despertou interesse suficiente para ser transformada em filme falado alguns anos mais tarde. Isto indica que, entre os processos psicológicos paralisados, aqueles a que o filme se referiu eram importantes.

Vários filmes remotamente semelhantes aos dramas de instinto e aos históricos medievais dos anos do pós-guerra glorificaram a natureza — para sermos mais precisos, a inter-relação entre natureza humana e natureza exterior. Mostrassem tempestades ou nevascas, fazendeiros ou pescadores, sempre colocavam as leis da natureza — uma natureza eternamente imutável — acima dos limites da razão autônoma. Seu aparecimento esporádico testemunhava a existência de uma tendência romanesca que se fortalecera devido ao sofrimento resultante da modernização de todos os processos de trabalho. Esta tendência, hostil ao intelecto como tal, não se voltava apenas contra um racionalismo que ignorava as saudáveis fontes da natureza, mas também contra as ininterruptas tentativas da razão de derrotar as forças destrutivas da natureza, que se manifestavam através da tirania. Disseminado como era este antiintelectualismo, a razão se expressava não tanto na tela, mas na filosofia e na literatura — o que significa que foi realmente impedida de se expressar abertamente naquele período.

Entre os filmes que subordinaram a razão à natureza, *Der Sohn der Hagar* (*Fora do Nevoeiro*, 1927), de Fritz Wendhausen, se destacou por suas magníficas fotografias de florestas nevadas, cenários de primavera e interiores fora de moda. Era um romance que trabalhava em cima da volta de um belo rapaz a sua aldeia natal na montanha. Ele chega de longínquas "grandes cidades" e se envolve em paixões que brotam num albergue de beira de estrada e numa serraria.[3] Os laços entre os habitantes da vila e sua terra são tão indissolúveis que ele aparece como um intruso quase até o final. Em sua crítica do filme, a senhorita Lejeune afirma que "cada ação, cada tema duradouro nasce da terra... enquanto as emoções alheias permanecem não preenchidas".[4] A semelhança deste culto à terra com o comportamento autoritário seria revelada pela literatura sangue-e-solo dos nazistas.

Dr. Arnold Fanck continuou sua série de filmes de montanhas com o já mencionado *A Montanha Sagrada* e uma comédia bastante insignificante.[5] O lucro foi pequeno. Sob o sol de Locarno, o heróico idealismo dos montanhistas parecia derreter como a neve nos vales. Porém, ele sobreviveu, e quando a prosperidade chegou ao final, de novo atingiu as alturas com *Die weisse Hölle von Piz Palü* (*O Inferno Branco de Piz Palü*, 1929), em que os atos demoníacos de Ernst Udet combinavam com as proezas do alpinismo. Fanck realizou este filme cinematograficamente fascinante com a ajuda de G. W. Pabst, que provavelmente fez o melhor que pôde para diminuir a exuberância emocional.[6] Contudo, sentimentalismo era inseparável daquela variedade de idealismo.

Os filmes nacionais do período de estabilidade também foram afetados pela apatia geral. Em vários o fervor patriótico parecia suspenso. Um filme sobre Bismarck, lançado em 1926, foi uma vulgar biografia.[7] *Der Weltkrieg* (*Guerra Mundial*, 1927) — um documentário da UFA em três partes, utilizando estoque do trabalho objetivo da câmera — resultou de um desejo expresso de "apresentar os fatos históricos com incontestável objetividade".[8] Este filme teve uma importante inovação: mapas ilustrando campos de batalha e evoluções do exército com a técnica do desenho animado. Sven Noldan, seu criador, os chamou de um modo de dar uma idéia do fenômeno que não pode ser capturado pela câmera.[9] Ele também faria os mapas para os filmes de guerra nazistas *Feuertaufe (Batismo de Fogo)* e *Sieg im Westen* (*Vitória no Ocidente*), mas nestes filmes sua função de propaganda, destinada a simbolizar o irresistível poder militar da Alemanha nazista, tinha o objetivo de encobrir seu caráter mediante afirmações objetivas (aliás, não surpreende o fato de o documentário de guerra de León Poirier, *Verdun*, 1928, ter competido com *Guerra Mundial* em neutralidade: de certa forma, o Tratado de Locarno determinou a perspectiva tanto dos franceses quanto dos alemães). *Kreuzer Emden* (*Cruzador Emden*, 1926) e *U-9 Weddigen* (1927), dois filmes de ficção que enalteciam as proezas de guerra da marinha alemã, tentaram com não menor zelo parecer imparciais. Um correspondente norte-americano que assistiu à estréia de *U-9 Weddigen* durante uma convenção *Stahlhelm* em Berlim, elogiou-o por evitar o colorido nacionalista.[10]

Esta reserva não era geral. Os filmes de Frederico da época e vários filmes que exploravam de modo semelhante figuras de relevo da história prussiana foram pródigos de um patriotismo inopor-

tuno.[11] Porém, seu patriotismo tinha um claro caráter de clichê que, exatamente como a neutralidade de *Guerra Mundial* ou *Cruzador Emden*, sugeria a existente paralisia de paixões nacionalistas. Na realidade, o público da era do Plano Dawes considerava estes filmes patrióticos padronizados uma espécie de reminiscência antiquada. Dois deles — *Königin Luise* (*Rainha Luísa*, 1927) e *Waterloo* (1929) — foram feitos por Karl Grune.

A direção que Grune tomou depois de seu memorável *A Rua* é reveladora. Ele abordou de diferentes ângulos, e de um modo interessante cinematograficamente, problemas vitais. Seu *Arabella* (1925) foi uma pesquisa melodramática da vida humana vista através dos olhos de um cavalo; seu *Eifersucht* (*Ciúme*, 1925) transferiu o tema principal de *Sombras* para ambientes realistas;[12] seu *Am Rande der Welt* (*No Topo do Mundo*, 1927) tratou um "tema pacifista não convincente" como uma saga representada numa paisagem comovente.[13] Depois, como se completamente desiludido, renunciou a qualquer direção emocional, e voltou ao convencionalismo dos filmes históricos. *Waterloo*, em que adotou a idéia de Abel Gance de projetar acontecimentos simultâneos em três telas, concentrou-se sobre o triunfo de Blücher sobre Napoleão; foi um Blücher representado por Otto Gebühr, aliás, Frederico, o Grande.[14] Como afirmamos em capítulo anterior, o aparecimento de um Frederico seria necessário para libertar o filisteu de *A Rua* da tristeza de sua luxuosa sala: o desenvolvimento de Grune foi lógico. Foi também o resultado da exaustão interior e, como tal, uma vez mais apontou a paralisia subjacente nesses filmes patrióticos.

Obtém-se muita informação pertinente de uma série de filmes que podem ser chamados de filmes "de rua", porque eles retomaram o tema introduzido por Grune em *A Rua*. Sua preocupação com a rua era tão intensa, que raramente deixavam de incluir a palavra, ou um sinônimo, em seus títulos.

Superficialmente, estes filmes eram nada mais do que derivativos dos filmes de Grune: também mostravam um indivíduo rebelde que abandonaria sua casa e sua segurança, seguiria suas paixões na rua e ao final novamente se submeteria às exigências da vida convencional. Porém, o que parecia uma mera repetição da estória de Grune, na realidade diferia dela no essencial.

A rua não era mais a selva perigosa de *A Rua* de 1923; era uma região que abrigava virtudes que haviam desertado da sociedade burguesa. Para sermos claros, o pária como "mantenedor da chama" não era absolutamente uma novidade no palco, mas no cinema alemão esta figura se tornou uma instituição durante o período de estabilidade. Em *Die freudlose Gasse* (*A Rua sem Alegria*, 1925), que será discutido mais tarde,[15] o único personagem que manifesta verdadeira grandeza interior é uma moça com todas as características de uma prostituta. Abandonada pelo amante, trocada por um próspero casamento, mata uma *socialite* que poderia ter frustrado este casamento, e depois confessa seu crime ao juiz para não incriminar o amante.

Essa moça teve uma importância apenas episódica, mas um personagem de magnanimidade semelhante desempenhou o papel principal no comovente e bem-sucedido *Dirnentragödie* (*Tragédia da Rua*, 1927) de Bruno Rahn: uma prostituta gasta, envelhecida. Ao fazer sua ronda, tropeça num jovem bêbado — um burguês que, depois de uma briga com os pais, sai de casa. Ela o leva para seu quarto, e é tola o suficiente para acreditar que ele a ama. Durante sua ausência — ela sai para investir suas economias numa loja de roupas, para se tornar digna dele —, seu *souteneur* o apresenta a Clarissa, uma jovem prostituta por quem ele abandona a velha. Ela fica profundamente magoada; mas o que mais machuca seu coração amante não é tanto sua própria miséria, mas o pensamento de que a vida com Clarissa pode estragar todo o futuro do rapaz. Em seu desespero, incita seu *souteneur* a matar a moça. Detetives seguem a pista do assassino, e a prostituta se suicida. Na porta da miserável casa de cômodos, um aviso diz "Quarto para alugar". De volta à casa, o rapaz repete o conhecido gesto: soluça, sua cabeça protegida no colo da mãe.[16] Asta Nielsen, emergindo das esferas de Ibsen ou Strindberg, retratou a prostituta de modo incomparável: não uma figura realista, mas aquela figura imaginária de um pária que se livrou das convenções sociais por causa de seu excesso de amor, e que agora, através de sua mera existência, desafia as questionáveis leis de uma sociedade hipócrita[17] (Ilustração 29).

Asphalt (*Asfalto*, 1929, de Joe May — um dos filmes que Erich Pommer sugeriu e supervisionou depois de sua volta dos Estados Unidos — superou *Tragédia da Rua* em explicitação. O rapaz de *Asfalto* que arrisca sua reputação profissional em uma aventura de amor com uma desonesta prostituta é um guarda de trânsito e ao mesmo tempo o filho de um sargento da polícia — Príncipe Consorte Frederico se rebelando contra e finalmente se submetendo a seu pai. O próprio ato de submissão adquire novo significado neste

filme. Quando, no final, o guarda de trânsito é condenado por ter matado um homem no apartamento da prostituta, a moça voluntariamente confessa sua cumplicidade e o inocenta. Ela é levada para a prisão. Mas o jovem príncipe consorte da polícia a segue com os olhos, e seu olhar significa uma promessa de lealdade e casamento.[18] Aqui a rua entra na sala burguesa — uma entrada que também marca o final de *Die Carmen von St. Pauli* (*Carmem de St. Pauli*, 1928), outro da série.[19] Nos filmes de rua, foram inter-relacionadas duas dimensões da vida incompatíveis em *A Rua* de Grune.

As imagens dos filmes de rua revelam que na Alemanha da época a rua exercia uma atração irresistível. Paul Rotha salienta sobre *Tragédia da Rua* de Rahn: "Do começo ao fim, tudo atrai para a rua; suas calçadas com os pés apressados, instigantes; suas esquinas e ângulos escuros; suas luzes sob os postes, como sentinelas.[20] A rua neste filme, acrescenta Rotha, foi caracterizada principalmente pelo tema de "pés que andam sobre suas pedras" — um tema que pode ser localizado na tomada em primeiro plano que, no filme de Grune, mostra as pernas do filisteu seguindo uma linha fluida na calçada. O filme de Rahn começa com um incidente fotografado ao nível do olho de um cachorro: os pés de um homem seguem os de uma moça ao longo da calçada, sobem em uma escada e entram num quarto. É como se os pés não fossem menos expressivos do que os rostos. Os saltos altos de Clarissa são vistos saindo do centro da cidade, e mais tarde os pesados pés do *souteneur* seguem os leves pés da moça como uma ameaça. Em *Asfalto*, a própria calçada é o tema central. O prólogo deste filme ilustra, ao modo do documentário, como o asfalto é produzido e como ele vorazmente engole a terra para pavimentar o caminho para o trânsito citadino — aquele fulminante caos liderado, como em *A Rua*, pelos gestos mágicos de um policial. Tomadas mostrando a união do asfalto com o trânsito também formam o epílogo da ação propriamente dita. A ênfase dada ao asfalto corre paralelamente à inserção de fotografias da rua em todos os grandes pontos dramáticos. Elas noticiam, por exemplo, uma significativa cena de amor entre o guarda de trânsito e a prostituta. Tais fotografias da rua eram componentes essenciais de todos os filmes de rua. No filme de Grune, ajudaram a objetivar os horrores da anarquia; nos filmes de rua, denotavam a esperança de amor genuíno.

Tragédia da Rua e *Asfalto* irradiaram um calor raramente encontrado durante o período de estabilidade. Isto e sua sensibilidade pictórica — a casa pequeno-burguesa da família do policial em *Asfalto*, por exemplo, é retratada de modo cativante[21] — sugere que nestes filmes as paralisadas atitudes internas subiram à superfície. Mas eles eram capazes de romper a cobertura de neutralidade apenas através da manifestação em forma de sonho. *Tragédia da Rua* e os outros filmes de rua são complexos de imagens de sonhos que constituem uma espécie de código secreto. Ao glorificar o que Potamkin chama de " '*die Strasse*' de bordéis", os filmes de rua expressavam figurativamente o descontentamento com o regime republicano estável.[22] A vida, parecem dizer, não vale a pena dentro das fronteiras do "sistema"; só consegue se afirmar fora do podre mundo burguês. O fato de o centro da vida ser a rua — um bairro povoado não por proletários, mas por párias — indica que os descontentes estavam longe do socialismo. O amor na rua defende ideais contrários a Locarno, Weimar e Moscou.

Durante o período do pós-guerra, o filme de Grune enfatizou a volta do filisteu a seu lar de classe média — uma retomada do comportamento autoritário. Os filmes de rua enfatizam a fuga de casa, mas ainda no interesse do comportamento autoritário. O fugitivo burguês, cuja rebelião fora apenas uma fútil escapada, agora está comprometido com uma fuga que significa uma rebelião antidemocrática, anti-revolucionária. (De 1933 em diante, filmes nazistas como *Hitlerjunge Quex* (*Mocidade Heróica*) e *Um das Menschenrecht* (*Pelos Direitos Humanos*) apresentaram os intelectuais comunistas e esquerdistas como libertinos dados a orgias com mulheres perdidas. Porém, essas mulheres nada têm em comum com as prostitutas ideais que, sob a República, seduziam rebeldes predestinados a se tornarem nazistas.) Na maioria dos filmes de rua a rebelião contra o "sistema" é seguida de uma submissão a ele, o que, em vez de colocar um fim definitivo na rebelião, a marca como um acontecimento de amplas conseqüências. Na realidade, estes filmes pressagiam a total mudança de valores ao insinuar que os vínculos entre a prostituta e seu amante burguês sobreviverão à submissão do último.

Os filmes de rua não foram um fenômeno isolado. Como eles, os muitos filmes de juventude do período — filmes retratando crianças ou adolescentes — tinham o caráter de sonhos que nasciam das camadas paralisadas da mente coletiva. No conjunto, a declaração

de Potamkin de que "o alemão se interessa por crianças, mas não por uma criança", prova ser correta. *Die Räuberbande* (*O Bando de Salteadores,* 1928) versava sobre as brincadeiras de uma turma de meninos; *Der Kampf der Tertia* (1929), que entendeu as emoções pré-adolescentes, retratou a luta homérica dos alunos de uma escola da comunidade para impedir a captura e a exterminação dos gatos de rua (Ilustração 30).[23] Ocasionalmente acontecia porém de a ação se centralizar num só jovem. Em *Die Unehelichen* (*Crianças sem Importância,* 1926), por exemplo, duas crianças, num ambiente verdadeiramente zilliano, foram mostradas sofrendo com a brutalidade do pai.[24]

Filmes de juventude dedicados às dificuldades interiores dos adolescentes de 18 anos predominavam. Descendendo dos dramas expressionistas sobre as relações pai-filho, se assemelhavam aos filmes de rua porque salientavam o direito de rebelião. Apoiavam a insurgência juvenil contra o domínio de adultos insensatos. A maioria foram variações livres de *Frühling's Erwachen* (*O Despertar da Primavera*) de Wedekind, também transformado em filme por Richard Oswald (1929). *Primanerliebe* (1927) de Robert Land figurou entre estes estudos sobre a adolescência. Nele, um universitário fica tão aterrorizado com a severidade do tutor e dos professores que apenas uma saída lhe parece possível: o suicídio. Quando procura a moça que ama para dizer-lhe adeus, descobre que ela está a ponto de cair vítima de um sedutor inescrupuloso. Atira no homem com a bala que destinava a si mesmo. Durante o julgamento, todos os seus motivos e intenções inconscientes vêm à tona, e torna-se claro para o tutor e para os professores que sua rigorosa disciplina fora um grave erro. Eles sem dúvida tentarão mitigá-la.[25] *Der Kampf des Donald Westhof* (*O Julgamento de Donald Westhof,* 1928), da UFA, imitou este filme sem igualar-se a ele.[26]

Em *Der Geiger von Florenz* (*O Violinista de Florença,* 1926), outro filme sobre a adolescência, Elisabeth Bergner desempenha o papel de uma adolescente ciumenta do amor de seu pai para com sua jovem madrasta. Tomadas em primeiro plano revelam os menores gestos e ações, de modo a imprimi-los na mente do espectador como sintomas de suas emoções. Trata-se de um caso psicanalítico, tornado ainda mais interessante pela aparência de menino de Bergner. Perambulando ao longo das estradas italianas com roupas de menino, ela parece metade menino, metade menina.[27] O caráter andrógino do personagem por ela criado encontrou, na Alemanha, uma receptividade que pode ter sido intensificada pela existente paralisia interior. Frustração psicológica e ambigüidade sexual se reforçam. Bergner em seus filmes posteriores mudaria de menina com jeito de menino para a do mesmo modo complexa criança-mulher — uma figura de alcance limitado apresentada com perfeição em seus filmes como *Fräulein Else* (1929) e *Ariane* (1931).[28]

Os filmes de juventude começaram a surgir imediatamente após a estabilização do marco, e a partir de então permaneceram populares durante toda a era republicana. Assim, parece justificável relacioná-los com a paralisia das tendências regressivas durante aquele período. A partir do momento em que se impede que estas tendências se afirmem dentro do "sistema", elas tentam encontrar uma saída forçando a imaginação a voltar à época pré-histórica, quando a imaturidade ainda é legítima. Os alemães sob o regime republicano têm saudade da juventude — a razão da genuína ternura com que seus filmes de juventude tratam dos conflitos inerentes à adolescência. (Apesar de as tendências regressivas terem sido liberadas sob o regime de Hitler, os filmes nazistas continuaram a retratar a vida juvenil; porém, fizeram isso não para simbolizar o desejo de regressão, mas para fazer propaganda da juventude como um pilar do mundo nazista.)

Em sua preocupação com os objetivos da rebelião, os filmes de juventude superam os filmes de rua. Não se limitam a simpatizar com os adolescentes rebeldes; abertamente se voltam contra adultos tirânicos e sua disciplina autoritária. A autoridade que se declara onipotente é atacada de um modo tão direto como nunca antes experimentado. Este repúdio à autoridade absoluta tem dois significados distintos. Primeiro, apesar de o regime existente ter sido constituído democraticamente, adultos autocráticos aparecem como seus representantes. Este é, por exemplo, o modo como tratam a juventude em *Primanerliebe.* Ao estigmatizá-los e simultaneamente ao negar a possibilidade de sua mudança, os filmes de juventude assumem a função dos filmes de rua: expressam o descontentamento com o regime e prognosticam sua decomposição. Em segundo lugar, o repúdio à autoridade absoluta significa apenas isto, e nada mais. Mas os filmes de juventude têm caráter de sonho, e em sonhos a oposição a uma atitude é freqüentemente a mesma coisa que sua aceitação. Não diferente dos velhos filmes expressionistas de tiranos, que eram projeções, através de sonhos, de uma alma agitada, os filmes de juventude afirmam a fixação no comportamento autoritário exatamente ao enfatizar a re-

belião contra ele. Os rebeldes jovens freqüentemente se transformam em velhos tiranos que, quanto mais fanáticos foram como rebeldes, mais cruéis são como tiranos. Significativamente, nenhum dos filmes oferece uma definição de liberdade, que anularia a paradoxal inter-relação entre tirano e rebelde.

Um filme foi mais explícito do que todos os outros: *Metrópolis*. Nele a paralisada mente coletiva parecia falar durante o sono com uma clareza pouco comum. Isto é mais do que uma metáfora: graças à feliz combinação de sensibilidade e perplexidade, a roteirista de Lang, Thea von Harbou, era não apenas sensível a todas as tendências subterrâneas da época mas usava indiscriminadamente o que quer que instigasse sua imaginação.[29] *Metrópolis* foi rico em conteúdo subterrâneo que, como o contrabando, havia cruzado as fronteiras da consciência sem ser questionado.

Freder, filho do industrial bilionário que controla toda a Metrópole, é típico: ele se rebela contra o pai e se junta aos operários na cidade baixa. Lá, imediatamente se torna um devoto de Maria, a grande confortadora dos oprimidos. Uma santa em vez de uma agitadora socialista, esta jovem faz um discurso para os operários em que declara que eles só podem se libertar se o coração mediar entre as mãos e o cérebro. E exorta seus ouvintes a serem pacientes: logo o mediador chegará. O industrial, que secretamente participa deste encontro, considera a interferência do coração tão perigosa que encarrega um invento de criar um robô exatamente igual a Maria. Este robô-Maria destina-se a incitar a greves e a dar ao industrial um pretexto para esmagar o espírito rebelde dos operários. Ele não foi o primeiro tirano do cinema alemão a usar tais métodos; Homunculus os introduziu muito antes.[30] Influenciados pelo robô, os operários destroem seus torturadores, as máquinas, e soltam as águas represadas, que então ameaçam afogar seus próprios filhos. Se não fosse por Freder e pela verdadeira Maria que intervêm no último momento, tudo teria sido destruído. É claro que esta explosão das forças da natureza de longe superou a trivial revolta que o industrial planejara. Na cena final, ele é mostrado de pé entre Freder e Maria, e os operários se aproximam, liderados por seu contramestre. Por sugestão de Freder, seu pai aperta a mão do contramestre, e a feliz Maria consagra esta simbólica aliança entre trabalho e capital (Ilustração 27).

Na superfície, parece que Freder converteu o pai; na realidade, o industrial enganou o filho. A concessão que ele faz gera uma política de apaziguamento que não apenas evita que a causa dos operários seja vitoriosa mas o torna capaz de aumentar seu domínio sobre eles. Seu truque do robô foi uma asneira, porque se baseou no conhecimento insuficiente da mentalidade das massas. Ao concordar com Freder, o industrial adquire íntimo contato com os operários, e assim está em posição de influenciar sua mentalidade. Ele permite que o coração fale — um coração acessível a suas insinuações.

Na realidade, o pedido de Maria para que o coração medeie entre as mãos e o cérebro poderia muito bem ter sido formulado por Goebbels. Ele também apelou para o coração — no interesse da propaganda totalitária. No Congresso do Partido em Nuremberg, em 1934, elogiou a "arte" da propaganda do seguinte modo: "Possa a brilhante chama de nosso entusiasmo nunca se extinguir. Esta chama sozinha dá luz e calor à arte criativa da moderna propaganda política. Nascendo das profundezas do povo, esta arte deve sempre descer de volta a ele e encontrar lá seu poder. O poder baseado em armas pode ser uma boa coisa; é, porém, melhor e mais gratificante conquistar o coração de um povo e mantê-lo." [31] A estrutura pictórica da cena final confirma a analogia entre o industrial e Goebbels. Se nesta cena o coração realmente tivesse triunfado sobre o poder tirânico, seu triunfo teria eliminado o esquema decorativo totalmente voraz que no resto de *Metrópolis* marca a reivindicação do industrial de onipotência. Artista como era, Lang de modo algum subestimaria o antagonismo entre a ruptura de emoções humanas intrínsecas e os padrões ornamentais do filme. No entanto, ele mantém estes padrões até o final: os operários avançam como uma procissão estritamente simétrica em forma de cunha que vai em direção ao industrial de pé na escadaria da catedral. Toda a composição denota que o industrial aprova o coração com o objetivo de manipulá-lo; denota que ele não desiste de seu poder, mas que vai expandi-lo sobre um campo ainda não anexado — o da alma coletiva. A rebelião de Freder resulta no estabelecimento da autoridade totalitária, e ele considera este resultado uma vitória.

A reação pertinente de Freder corrobora o que foi dito sobre o modo pelo qual os filmes de rua, assim como os filmes de juventude, antecipam a mudança do "sistema". Agora não se pode mais duvidar que se espera que a "nova ordem", que ambas as séries prognosticam, se nutra daquele excesso de amor que caracteriza a prostituta de Asta Nielsen, e substitua a disciplina totalitária pela mecânica e obsoleta. No caso de *Metrópolis*, as próprias palavras de Goebbels

corroboram as conclusões tiradas deste filme. Lang conta que, imediatamente após a subida de Hitler ao poder, Goebbels mandou buscá-lo: "...ele me disse que muitos anos antes, ele e o Führer haviam visto meu filme *Metrópolis* numa pequena cidade, e que Hitler dissera na época que queria que eu fizesse os filmes nazistas".[32]

NOTAS

[1] "The Man Who Cheated Life", in *National Board of Review Magazine*, fevereiro de 1929, pp. 10–11; H.D., "Conrad Veidt, The Student of Prague", in *Close Up*, setembro de 1927, pp. 36–43; Blakeston, "An Epic — Please!", *ibid.*, p. 65; Rotha, *Film Till Now*, pp. 202–3, 285; *Illustrierter Film-Kurier* (sinopse do filme); Wesse, *Grossmacht Film*, pp. 127–28.

[2] Cf. Hellmund-Waldow, "Alraune and Schinderhannes", in *Close Up*, março de 1928, pp. 49–50; etc. De tendência semelhante foi *Orlac's Hände* (*As Mãos de Orlac*, 1925) de Wiene; cf. *Film Society Programme*, 24 de outubro de 1926.

[3] "Films of the Month: Out of the Mist", in *Close Up*, outubro de 1927, p. 85.

[4] Lejeune, *Cinema*, p. 234. Ver também Rotha, *Film Till Now*, p. 206. Para outros filmes deste tipo, ver Martini, "Nature and Human Fate", in *Close Up*, novembro de 1927, pp. 10–14; *Das grosse Bilderbuch*, 1925, p. 375; etc.

[5] Cf. p. 112. — Para *A Montanha Sagrada*, ver Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 92; Weinberg, *Scrapbooks*, 1927; para a comédia *Der grosse Sprung* (*O Grande Salto*, 1927), Kalbus, *ibid.*, e *Illustrierter Film-Kurier*. Fanck também escreveu roteiro de outro filme de montanha, *Der Kampf ums Matterhorn* (*Luta pelo Matterhorn*, 1928).

[6] Rotha, *Celluloid*, pp. 32–33; "The White Hell of Paiü", in *Close Up*, dezembro de 1929, p. 543.

[7] Para *Bismarck*, ver Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 57.

[8] Extraído de Krieger, "Wozu ein Weltkriegsfilm?", in *Ufa-Magazin* (Sondernummer: Der Weltkrieg). Ver também *Illustrierter Film-Kurier*.

[9] Noldan, "Die Darstellung der Schlachten", in *Ufa-Magazin* (Sondernummer: Der Weltkrieg).

[10] Extraído de Weinberg, *Scrapbooks*, 1927. Para *Cruzador Emden*, ver Bryher, "The War from three Angles", in *Close Up*, julho de 1927, p. 20.

[11] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 56–57.

[12] Para *Rainha Luísa e Arabella*, ver programas destes filmes; para *Ciúme*, Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 150, e *Illustrierter Film-Kurier*.

[13] Extraído de Rotha, *Film Till Now*, pp. 201–2. Ver também D. L. H., "Films in the Provinces", in *Close Up*, junho de 1929, p. 56; "Wie ein Film entsteht", in *Ufa-Magazin*, 29 de abril–5 de maio de 1927. De acordo com Rotha, o roteiro foi de Carl Mayer.

[14] Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 150.

[15] Cf. p. 197 ss.

[16] Herring, "La Tragédie de la Rue", in *Close Up*, julho de 1928, pp. 31–40; Buchner, *Im Banne des Films*, pp. 120–21; Bardèche e Brasillach, *History of Motion Pictures*, p. 254.

[17] Asta Nielsen também atuou em *Hedda Gabler* (1925) e *Laster der Menschheit* (*Luxúrias do Gênero Humano*, 1927). Para o último filme, ver Blakeston, "Lusts of Mankind", in *Close Up*, novembro de 1928, pp. 38–41; Jahier fala do "aparecimento baudelairiano de Asta Nielsen" em *A Rua sem Alegria* ("42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 63). Ver também Mungenast, *Asta Nielsen*.

[18] Sinopse do filme em *Illustrierter Film-Kurier*. Cf. Gregor, *Zeitalter des Films*, pp. 209–10.

19 Sinopse do filme em *Illustrierter Film-Kurier*.
20 Rotha, *Film Till Now*, p. 206.
21 Cf. Balázs, *Der Geist des Films*, p. 71.
22 Potamkin, "Pabst and the Social Film", in *Hound & Horn*, janeiro-março de 1933, p. 293.
23 Extraído de Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film", in *Cinema*, abril de 1930, p. 57. Para os dois filmes, ver Potamkin, "Kino and Lichtspiel", in *Close Up*, novembro de 1929, p. 394; para *Der Kampf der Tertia*, Bryher, "A German School Film", in *Close Up*, fevereiro de 1930, pp. 129-32.
24 Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 131; Weinberg, *Scrapbooks*, 1928.
25 Para *O Despertar da Primavera*, ver *Illustrierter Film-Kurier*; para *Primanerliebe*, Weinberg, *Scrapbooks*, 1928.
26 Cf. Weinberg, *ibid.* Outro filme sobre juventude foi *Junges Blut* (*Sangue Jovem*, 1928); cf. "Les Présentations de l'Alliance Cinématographique Européenne", in *Cinéa-Ciné*, 1 de abril de 1927, p. 15.
27 Programa do filme; Rotha, *Film Till Now*, pp. 195-96; *Film Society Programme*, 8 de março de 1931; "Comment and Review", in *Close Up*, fevereiro de 1928, pp. 65-71; Gregor, *Zeitalter des Films*, pp. 212-16.
28 Para *Fräulein Else*, ver programa em brochura do filme. Rotha, *Film Till Now*, p. 196, analisa resumidamente os filmes de Bergner, incluindo *Liebe* (*Amor*, 1927) e *Dona Juana* (1928). Para comentários sobre *Ariane*, ver p. 298.
29 Para a mistura dos ingredientes da estória em *Metrópolis*, ver artigo de Willy Haas sobre este filme (in *Kinematograph*, 11 de janeiro de 1927), citado por Zaddach, *Der literarische Film*, p. 62.
30 Cf. p. 46.
31 Cf. p. 340.
32 "Fritz Lang", in *New York World Telegram*, 11 de junho de 1941.

14.

O novo realismo

Durante a era de estabilidade, junto a estes dois grupos de filmes que testemunham o estado de paralisia e mostram o conteúdo psicológico paralisado, aparece um terceiro grupo ainda mais característico. Os filmes deste grupo revelam a atividade da alma coletiva paralisada. Explicam como a alma coletiva reagiu à situação existente.

Os filmes mais importantes deste grupo foram animados pelo espírito da "Nova Objetividade" (*Neue Sachlichkeit*), que durante o período de estabilidade se manifestou tanto na vida real como na arte. Este espírito também se materializou em outros países, mas foi primeiro na Alemanha que o "*neue Sachlichkeit* se tornou autoconsciente e. . . foi mais forte relativa e intrinsecamente".[1] Em 1924, Gustav Hartlaub, diretor do Museu Mannheim, cunhou o termo "*Neue Sachlichkeit*" para definir o novo realismo na pintura. "Este realismo estava relacionado", explica, "com o sentimento geral, na Alemanha, de resignação e cinismo, depois de um período de exuberantes esperanças (que haviam encontrado uma saída no expressionismo). Cinismo e resignação são o lado negativo do *Neue Sachlichkeit;* o lado positivo se expressa através do entusiasmo pela realidade imediata como um resultado do desejo de considerar as coisas de modo totalmente objetivo, com base material, sem dar-lhes imediatamente implicações ideais."[2] Hartlaub e, um pouco mais tarde, Fritz Schmalenbach, enfatizam a desilusão como a fonte emocional da nova corrente.[3]

Em outras palavras, a Nova Objetividade marca um estado de paralisia. Cinismo, resignação, desilusão: essas tendências apontam

para uma mentalidade não inclinada a se comprometer com qualquer lado. A principal característica do novo realismo é sua relutância em fazer perguntas, em adotar um lado. A realidade é retratada não de modo a fazer com que os fatos gerem implicações, mas para afogar todas as implicações em um oceano de fatos, como nos *Kulturfilme* da UFA. "Nós perdemos o poder da fé", confessa August Ruegg em 1926, "e, a partir do momento em que as rodas do mecanismo mundial parecem continuar se movendo com ímpeto próprio, nós nos acostumamos a viver sem confiança ou sem o sentimento de responsabilidade... Há um movimento silencioso ou elegante ou enfastiado, e deixa-se os outros se moverem de modo semelhante".[4] Esta é a linguagem de uma mente paralisada.

Uma posição de completa desilusão é extremamente difícil de ser mantida. O próprio Hartlaub diferencia os dois lados da Nova Objetividade: um lado direito romantizado e um esquerdo "difundindo um sabor socialista".[5] Este sabor socialista era encontrado em muitas pinturas, estruturas arquitetônicas, e assim por diante, que se mostravam apaixonadas por conceitos tecnológicos e por formas; toda a sua aparência revelava que elas eram inspiradas por uma crença na missão social da moderna tecnologia. Elas respiravam, ou pareciam respirar, otimismo socialista. Meyer Schapiro está sem dúvida certo ao identificar este otimismo com "a ilusão reformista, que se espalhou especialmente no breve período da prosperidade do pós-guerra..., de que o avanço tecnológico, ao levantar os níveis de vida do povo, ao baixar os custos da habitação e de outras necessidades, resolveria os conflitos de classes, ou pelo menos infundiria nos técnicos hábitos de planejamento eficiente, econômico, que conduziriam a uma transição pacífica para o socialismo".[6] A ilusão consistia em atribuir ao avanço tecnológico o poder de realizar mudanças que só podem ser obtidas através do esforço político organizado. O progresso técnico pode servir a qualquer senhor. Isto explica a ambigüidade inerente aos produtos com sabor socialista da Nova Objetividade. A arquitetura deste estilo obteve eco na Itália fascista; na Alemanha freqüentemente pareceu estranhamente irreal, negando, em conseqüência, suas implicações socialistas.

Como o cinema alemão adotou este realismo equivocado pode-se afirmar que de um ponto de vista psicológico as atitudes socialistas da época não tinham de modo algum o caráter de impulsos primários. Eles eram muito mais fracos do que jamais o foram os dispositivos autoritários; na realidade, só se verificavam porque os dispositivos autoritários estavam realmente paralisados. Como existiam em solo congelado, eram excitações superficiais e, como tais, incapazes de perturbar a indiferença essencial do *Neue Sachlichkeit*. (A "ilusão reformista" refletiu o estado de paralisia interna porque negligenciou completamente o papel que as paixões e as decisões desempenham em qualquer evolução social.) Esta situação psicológica estava, é claro, aberta a mudanças. Os dispositivos autoritários podiam despertar de sua paralisia e eliminar todas as tendências liberais e socialistas; ou estas tendências podiam ganhar impulso e absorver de forma crescente estes dispositivos paralisados.

O austríaco G. W. Pabst foi proeminente entre os diretores que cultivaram o novo realismo. Ele veio para o cinema oriundo do teatro, que deixara por causa de suas dúvidas quanto a seu futuro artístico. Chegou tardiamente aos estúdios; apenas no final do período do pós-guerra fez seu primeiro filme, *Der Schatz* (*O Tesouro*, 1924), uma lenda de amor e de ganância toscamente desvendada através de cenários medievais. Este produto impessoal e estúpido demonstrou que Pabst se sentia um estranho numa época em que se inclinava a externar conflitos interiores e saudades sem qualquer preocupação com os fatos reais. Pabst era um realista. Ele disse certa vez numa conversa: "Qual a necessidade de tratamento romântico? A vida real é muito romântica, muito horrível".[7]

A vida real era sua verdadeira preocupação. Ele começou a penetrar nela com *A Rua sem Alegria* (1925), uma adaptação de uma novela de Hugo Bettauer que havia sido publicada em capítulos pelo principal jornal de Viena, *Neue Freie Presse*. O filme, que logo obteve fama na Alemanha e no exterior, retratava Viena durante a inflação dando ênfase especial à pauperização da classe média. O realismo direto de Pabst chocou seus contemporâneos. A Inglaterra proibiu a exibição do filme. As versões exibidas na Itália, França, Áustria e em todos os outros lugares foram consideravelmente mutiladas.[8]

A Rua sem Alegria contrasta duros especuladores e a desamparada classe média; caros restaurantes com luzes brilhantes e lares sombriamente iluminados visitados pela fome; barulhenta efervescência e silenciosa retirada para a tristeza. Cercado pela tristeza, o velho conselheiro Rumfort vê suas economias desaparecerem e finalmente enfrenta a inanição. Ele estaria perdido se não fosse por sua filha — Garbo em seu primeiro papel principal —, que conse-

gue um duvidoso emprego como dançarina de um clube noturno. A ruína desta família burguesa é retratada como uma consciência social que a transforma num caso típico. Uma série de episódios mostra os especuladores e seus parasitas negociando com ações, fazendo amor com mulheres espetaculares e arrebatando todas as alegrias que o dinheiro pode comprar. Outra série detalha a sorte do lado perdedor. Na luta pela sobrevivência, a decência de alguns os impede tragicamente de sobreviver. Rumfort sofre devido à teimosia com a qual recusa fazer a menor concessão. Asta Nielsen como a concubina demonstra que o amor inflexível está destinado a desaparecer numa sociedade onde os bens materiais suplantam as necessidades fundamentais.[9] Porém, ela é uma estrangeira, emocional e socialmente. A maioria dos personagens da classe média propriamente dita tenta se ajustar, ou simplesmente se rende aos poderes da corrupção. O filme de Pabst sobre a inflação trabalha sobre a inter-relação entre a decadência econômica imposta à classe média e a traição de seus valores morais. O que ele exibe — pela primeira vez do ângulo de um observador realista — é o febril final daquele mundo do pós-guerra que, enquanto existiu, expressou suas principais preocupações através de fantasias cinematográficas que oscilavam entre as imagens de tirania e de caos.

O horror deste mundo é mostrado em cenas que parecem registrar acontecimentos não encenados. A vida cotidiana da época é desvendada num episódio de *A Rua sem Alegria*: uma multidão à beira do desespero faz fila em frente ao açougue e Werner Krauss, como um brutal açougueiro, sai acompanhado de seu repugnante cachorro branco para chamar um policial (Ilustração 31). Nesta cena de efeito nada é estilizado: ao contrário, ela nasce do desejo de ver o curso que os acontecimentos tomam por conta própria. Pabst "deixa seus personagens desvendarem sua situação sem a angústia inquisidora".[10] Uma convincente prova de seu realismo inato é uma pequena cena na qual Garbo pendura o novo casaco de peles, dado a ela em alguma loja questionável, ao lado de seu velho casaco puído. Por um momento os dois casacos são vistos pendurados lado a lado. Em qualquer dos filmes do pós-guerra de Carl Mayer, esta tomada teria simbolizado a mudança da condição de Garbo; no filme de Pabst, mostra apenas os dois casacos numa combinação ocasional que pode, ou não, ter um significado simbólico (Ilustração 32). Em vez de organizar composições pictóricas significativas, Pabst arranja o material da vida real com veracidade, como se este fosse

seu único objetivo. Ele tem o espírito de um fotógrafo. O que Iris Barry diz sobre seu *O Amor de Jeanne Ney* também se aplica a *Rua sem Alegria*: "O trabalho de Pabst de modo algum é pictórico, é fotográfico. Seus cenários e suas cenas individuais são cuidadosamente compostos, como os dos filmes alemães mais obviamente artísticos, mas o talento é menos aparente, o espectador é levado a sentir 'como verdade' em vez de 'como beleza'."[11] Comparado com o universo aberto no qual *A Rua sem Alegria* embarca, o mundo de *Variedades* é, ao contrário, um assunto a portas fechadas.

Foi uma estranha coincidência o fato de aparecer, pouco antes do filme de Pabst, um filme norte-americano sobre a inflação alemã: o *Isn't Life Wonderful?* (*A Vida não é Maravilhosa?*) de D. W. Griffith. Griffith, o grande pioneiro do cinema, preocupou-se com a genuína cor local; fez as tomadas externas na Alemanha e contratou vários atores alemães para importantes papéis. Seu enredo diferiu do de Pabst ao retratar, em vez de uma família alemã de classe média, um grupo de refugiados poloneses, levando-se em conta que os poloneses eram mais populares entre o público norte-americano do que os alemães. Porém, os dois filmes tinham traços em comum. Particularmente surpreendente foi a semelhança do tratamento dado à vida cotidiana sob a inflação: como *A Rua sem Alegria*, o filme norte-americano focalizou uma fila de pessoas desesperadas sitiando um açougue. Pabst pode muito bem ter sido influenciado pela ênfase que Griffith colocou nesta seqüência, e também pelo realismo com que tratou os *backgrounds* e todos os momentos transitórios da vida. O realismo de Griffith era tão ingênuo quanto a mensagem que ele usava para transmiti-lo. O credo pacifista inerente a seu filme se manifesta claramente através do raciocínio de um dos personagens principais — um trabalhador alemão aflito com o sofrimento de sua mulher, causado pela fome. Este trabalhador, tendo matado um homem para roubar-lhe suas batatas, enfaticamente fala para a platéia: "Sim, bestas somos nós; eles nos transformaram em bestas. Anos de guerra — eles nos transformaram em bestas." Além disso, Griffith pregou "o triunfo do amor sobre a miséria", ao responder à pergunta "A vida não é maravilhosa?" no afirmativo. O jovem casal polonês, que ele transforma em porta-bandeira de seu invencível otimismo, atravessa os horrores do mundo alemão do pós-guerra sem ser seriamente afetado, e no final encontra a felicidade num pequeno chalé de madeira.[12]

Enquanto Griffith em seu zelo reformista sem fundamento não se limita a apresentar a vida como ela é, Pabst parece não ter outra ambição. Com um profundo senso do real, ele mostra o evangelho da classe média e a confusão moral da época. Mas apesar de suas afirmações pictóricas nunca irem tão longe a ponto de sugerir uma linha de conduta, uma solução ao modo de Griffith, elas indiscutivelmente apontam para a relação entre sofrimento individual e injustiça social. De qualquer modo, esta foi a impressão de muitos intelectuais; para eles, o realismo de Pabst pareceu um protesto moral, se não uma manifestação socialista.

Por outro lado, *A Rua sem Alegria* se inclina em direção ao melodrama.[13] Teoricamente, Pabst poderia ter consentido nesta tendência com o propósito de tornar seu realismo aceitável. Mas este marcado interesse por motivos melodramáticos indica que sua inserção não se deve apenas a tais considerações práticas. O longo episódio retratando Asta Nielsen nega seus objetivos realistas e defende sua paixão por esta improvável figura. Como prova o famoso *Greed* (*Ouro e maldição*, 1924) de Stroheim, o melodrama não precisa drenar o peso interior do realismo. Mas em *A Rua sem Alegria* ele tende a fazer exatamente isto. No exato momento em que, de acordo com as próprias premissas de Pabst, Rumfort e sua filha estão prestes a se tornar vítimas completamente derrotadas da inflação, um belo tenente da Cruz Vermelha norte-americana emerge como o *deus ex machina*, e instantaneamente torna estas duas pessoas felizes. Pabst é suficientemente corajoso para relatar o horror da miséria social, mas não se importa em eliminar a conclusão que pode ser tirada deste relato. Sua fraqueza pelo melodrama contrabalança as implicações de seu realismo que uma geração ainda não acostumada com a apresentação livre da realidade da câmera logo tomou como certa.

Depois de um filme sem importância, *Man spielt nicht mit der Liebe* (*Não brinque com o Amor*, 1926), Pabst filmou *Geheimnisse einer Seele* (*Segredos de uma Alma*, 1926) — um hábil relato de um caso psicanalítico retratado com a assistência de dois colaboradores de Freud, Dr. Hanns Sachs e o recentemente falecido Dr. Karl Abraham. Um professor de química (Werner Krauss) recebe a notícia de que o primo de sua mulher, um simpático rapaz, vai voltar da Índia. Os três foram amigos na infância. Sob o impacto desta notícia e de algumas outras ocorrências, o professor é torturado por um sonho em que reminiscências envolvendo o primo se misturam

com confusas cenas denotando seu desejo por um filho. O sonho culmina com sua tentativa de matar a mulher com um punhal. No dia seguinte, ele é possuído por um inexplicável medo de tocar em facas, e esta fobia o faz agir de modo tão estranho que a mulher e o primo ficam profundamente preocupados. Seu desespero atinge o clímax quando, sozinho com a mulher, ele mal pode resistir à compulsão de cometer o assassinato antecipado em seu sonho. Ele foge e vai para a casa da mãe, e então consulta um psicanalista, que o aconselha a ficar com a mãe durante o tratamento.

Em seguida o filme resume uma série de sessões dominadas pela narrativa do professor: fragmentos de seus sonhos se alternam com várias lembranças, e de vez em quando o psicanalista é visto ouvindo o narrador ou contribuindo com explicações. Sob a direção do psicanalista, os elementos do quebra-cabeça gradualmente compõem um conjunto compreensível Em sua infância, o professor tinha ciúme do evidente interesse de sua futura mulher pelo primo; seu ciúme engendrou fortes sentimentos de inferioridade que, após seu casamento, o fizeram cair vítima de uma espécie de impotência psicológica; e a impotência, por sua vez, produziu uma consciência culpada que, mais dia, menos dia, se manifestaria através de uma ação irresponsável. O tratamento termina com o salutar choque que ele experimenta ao reconhecer as forças subconscientes que aprisionavam sua mente. Libertado de suas inibições, um homem feliz, ele volta para casa.[14]

As semelhanças entre este filme e *Sombras*, de 1922, são relevantes.[15] Ambos dizem respeito a um caráter mentalmente transtornado curado através de métodos psicanalíticos ou quase psicanalíticos; ambos enfatizam o fato de que, antes de sua recuperação, este personagem age de um modo imaturo. Como o exuberante conde em *Sombras*, o sóbrio professor de Pabst tem gestos através dos quais a maioria dos personagens masculinos do cinema alemão expressam sua imaturidade: assim que acorda de seu pesadelo, coloca a cabeça no protetor colo da mulher. Outra cena ilustra sua conduta regressiva de modo ainda mais surpreendente. Tendo cortado a carne em pequenos pedaços, sua mãe o observa pegando-a com a colher com que ela substituíra a temível faca — olha para ele com tanta ternura como se ele ainda fosse seu desprotegido bebê. Porém, o que torna *Segredos de uma Alma* essencialmente diferente de *Sombras* é sua falta de preocupação com o significado da regressão. Enquanto a expressiva fantasia cinematográfica de Robison treme com uma

excitação que indica a vital importância das questões envolvidas, o filme de Pabst mantém a frieza de um relatório de especialista sobre um caso psicanalítico. *Segredos de uma Alma* foi com razão chamado de uma "inteligente mistura de um filme de ficção com um documentário".[16] Em seu cuidado com a objetividade documental, Pabst adere ansiosamente ao relato da realidade: nenhuma tomada assume uma função simbólica, nenhuma passagem implica que a frustração do professor pode muito bem espelhar a de muitos alemães.

Duas circunstâncias confirmam a suspeita de que este filme, que demonstra como um indivíduo pode ser liberado de seus complexos, é ele próprio o produto de um estado de paralisia. Primeiro, no final do filme a cena muda para um ambiente de montanha, com o professor tendo nos braços um bebê recém-nascido. É um epílogo que joga todo o enredo na esfera do melodrama, deste modo anulando definitivamente suas implicações mais amplas. Em segundo lugar, o talento técnico cresce exuberante. Pabst parece ter-se interessado não tanto pelo tema propriamente dito, mas pela oportunidade que ele oferece de testar alguns recursos cinematográficos — em particular os destinados a externar processos psicológicos (Ilustração 33). Como uma peça de valor artístico, seu filme é espetacular. Quando, por exemplo, o professor, durante seu tratamento, lembra partes de seu sonho, este não mais é mostrado dentro de seus ambientes originais, mas contra um fundo branco, de modo a caracterizá-lo como uma lembrança vaga.[17] Sem dúvida, Pabst é um psicólogo consumado; porém, sua *finesse* psicológica é lograda pela indiferença para com os eventos primários da vida interior. Potamkin em seu comentário sobre *Segredos de uma Alma* está certo ao falar sobre seu diretor: "Psicologismo se tornou sua preocupação." [18]

O filme posterior de Pabst foi *O Amor de Jeanne Ney* (1927), uma produção da UFA em que ele mudou dos segredos de uma alma individual para aqueles de um mundo tumultuado. Retomou numa escala mais ampla o que havia começado em *A Rua sem Alegria*. Agora o enredo, em vez de envolver uma única capital européia, englobou virtualmente toda a sociedade européia do pós-guerra, incluindo a União Soviética. O fato de a UFA dar conta da existência dos bolcheviques e até tratá-los como seres humanos não foi um milagre. A UFA simplesmente achou bom negócio capitalizar a moda russa inaugurada pelo *Bronienosets Potiomkine* (*O Encouraçado Potemkin*) de Eisenstein e *Mat* (*Mãe*) de Pudóvkin — filmes que

extasiaram toda a Alemanha. Naturalmente, muitos alemães os elogiaram não tanto por seu conteúdo revolucionário, mas por sua novidade artística e vigor nacional.[19]

O Amor de Jeanne Ney baseou-se na novela de Ilya Ehrenburg do mesmo nome. Na época, Ehrenburg ainda não havia obtido prestígio oficial. Uma combinação única de jornalista soviético e boêmio europeu, ele escreveu livros que fundiam brilhante sátira, mesmo se superficial, com romance sentimental. Seu quartel-general era Paris, e ele parecia emocionalmente ligado àquela civilização ocidental que acusava de ser completamente mórbida. A UFA provavelmente adaptou sua novela por causa de seu colorido enredo e de seus toques de melodrama. Trata-se do amor entre Jeanne Ney, uma burguesa francesa, e o jovem comunista russo Andreas — um amor que começa na Criméia durante a guerra civil e se torna uma grande paixão em Paris, o centro da democracia em declínio. Mas toda vez que os dois amantes se encontram, um aventureiro inescrupuloso, Khalibiev, intervém e, como um demônio, frustra suas frágeis esperanças. Khalibiev é a verdadeira encarnação daquelas forças demoníacas que têm seu apogeu num período de transição, quando todos os valores estão confusos. Tal período é favorável tanto a crimes horríveis quanto a heróicos sacrifícios. Isto deve ter encorajado Ehrenburg a favorecer os contrastes preto-e-branco. Na Criméia, Andreas mata o pai de Jeanne por razões políticas, mas ela imediatamente o perdoa. Em Paris, Jeanne encontra emprego numa agência de detetives de seu tio, um burguês mesquinho cuja filha cega tem todos os traços do anjo descrito por Victor Hugo ou por um ingênuo autor de alguma revista barata. O inflexível Khalibiev a pede em casamento e, simultaneamente, tenta colocar as mãos em Jeanne — uma Jeanne irradiando alegria após seu encontro com Andreas. Ehrenburg tramou fazer o partido comunista mandar Andreas em uma missão a Paris. Agora a catástrofe total ocorre, com Khalibiev como seu perpetrador. Ele invade a agência de detetives para roubar um precioso diamante; e, quando confrontado com o tio de Jeanne, mata-o, e consegue colocar todas as suspeitas no amante de Jeanne. Andreas é preso e Jeanne está perdida.

É claro que a UFA removeu radicalmente o veneno moral e político que a história continha.[20] No filme, Jeanne é poupada da desgraça de amar o assassino do pai; é o companheiro de Andreas que o mata. Em sua tentativa de salvar Andreas, a Jeanne da novela se torna a amante de Khalibiev: a Jeanne do cinema consegue no

último momento escapar de seu odioso abraço. A escrupulosa versão da UFA não lhe permite dormir com Andreas no quarto de hotel barato que eles compartilham por uma noite: força os amantes a passar a noite em cadeiras separadas. O pudico expurgo caminha lado a lado com um otimismo irresponsável. O terrível final de Ehrenburg é substituído por um final feliz que assume muito da função estrutural dos finais dos filmes anteriores de Pabst. Para tornar Andreas, o comunista, aceitável, a UFA arbitrariamente o retrata como um convertido em potencial; ante a sugestão de Jeanne, ele a segue até uma igreja parisiense, onde se ajoelha ao lado dela em frente ao altar. Por outro lado, o filme supera a novela ao detalhar a agitação comunista na França. A imprensa parisiense clandestina, que imprime panfletos subversivos, é pura invenção da UFA. A UFA deve ter tido prazer em trabalhar sobre as dificuldades de uma democracia.

Pabst foi aconselhado a filmar "no estilo americano".[21] Ele tentou fazê-lo nas cenas que mostram o tio de Jeanne e seus detetives recuperando um diamante perdido por um milionário norte-americano — o mesmo diamante que fará nascer em Khalibiev impulsos assassinos. Porém, estas cenas, com sua insistência em "gags" cômicas, são nada mais do que inteligentes imitações, e, como tais, inferiores ao resto do filme. Numa resposta a um jornalista, o próprio Pabst indicou a impossibilidade de americanizar filmes alemães, "porque o conjunto de nossa mentalidade é diferente..." [22]

Embora se sentisse incomodado ao fazer concessões a Hollywood, prontamente se rendeu ao espírito dos filmes russos. Suas cenas da guerra civil são fortemente influenciadas por Eisenstein e Pudovkin; ele até repete aquela típica tomada russa de um personagem filmado de cima para simbolizar sua arrogância ou sua avidez pelo poder.

Porém, tudo isto não invalida a originalidade do empreendimento de Pabst. Seu *Amor de Jeanne Ney* supera seu *A Rua sem Alegria* não apenas em raio de visão, mas na determinação com a qual registra a realidade. Ao mostrá-la, Pabst prova ser tão inventivo quanto insaciável. A seqüência da guerra civil na Criméia inclui uma orgia da soldadesca antibolchevique. "Para esta cena", revela Kenneth MacPerson em *Close Up*, "cento e vinte oficiais russos... vieram com seus próprios uniformes, trabalhando por doze marcos por dia. Pabst proporcionou vodca e mulheres, esperou, e depois calmamente filmou" [23] (Ilustração 34). De modo semelhante, Jeanne

e Andreas são vistos atravessando uma praça parisiense real — dois transeuntes perdidos numa multidão ocasional. Toda vez que Pabst não consegue tomadas quase documentais — baseia-se nelas o mais possível —, filma suas cenas de tal modo que dão a impressão de terem sido retiradas da própria vida. Como em *A Rua sem Alegria*, pedaços da realidade parecem ser capturados ao acaso, mesmo em casos em que servem para simbolizar eventos interiores. Parece mera coincidência o fato de, na Criméia, Jeanne se despedir de Andreas enquanto a chuva cai e de um monte de pessoas pobres separarem os dois amantes.

Pabst pediu a seu cinegrafista, Fritz Arno Wagner, para aproveitar a luz natural e fazer a câmera passear. "Obedecendo ao desejo de Pabst", Paul Rotha comenta *O Amor de Jeanne Ney*, "a câmera de Wagner imiscuiu-se nas esquinas e correu com os atores... Cada curva, cada ângulo, cada aproximação das lentes era controlada pelo material que fotografava para capturar o clima".[24] As observações de Rotha implicam que, neste filme, a tradicional mobilidade da câmera do cinema alemão do pós-guerra muda sua função. Carl Mayer desacorrentou a câmera para filmar um universo imaginário varrido pelos instintos, e apesar de E. A. Dupont, em seu *Variedades*, ter adotado a ubíqua câmera com um objetivo realístico, ele mostrou um mundo que era uma imagem estilizada da realidade, em vez de seu reflexo objetivo. Diferentemente de seus antecessores, Pabst mobiliza a câmera para fotografar as configurações casuais da vida real. *O Amor de Jeanne Ney* começa com uma cena caracterizando o patife Khalibiev: da ponta de seus sapatos a câmera desliza por suas pernas para jornais espalhados, registra guimbas de cigarros na mesa, segue sua mão quando escolhe um cigarro, escrutina seu rosto e finalmente mostra parte do sujo quarto de hotel, com Khalibiev deitado no sofá (Ilustração 36).

Um estilo pessoal de edição complementa o movimento da câmera. Pabst arruma as diversas tomadas de tal modo que sua simples ordem reforça a ilusão realista. Caracteristicamente, mesmo a menor cena consiste em várias tomadas. Iris Barry observa a cena na qual Khalibiev vende a lista de agentes bolcheviques ao pai de Jeanne: "Ela demora cerca de três minutos... Apesar de termos pouca consciência de uma única tomada, há quarenta nesta pequena cena — desnecessário dizer, o diretor cortou e editou o filme ele mesmo." [25] Ao combinar estes negativos como se fossem átomos, Pabst vai ao limite. Foi influenciado pela ênfase que Eisenstein e

Pudovkin colocavam em "montagem"? Os cortes em épicos cinematográficos como *O Encouraçado Potemkin* e *Mãe* têm o caráter total de choques calculados para transformar a narrativa num processo dialético que termina com o triunfo do proletariado. Mas nada deste tipo é verdadeiro em *O Amor de Jeanne Ney*; este filme está longe de disseminar a doutrina marxista, e, ao mesmo tempo, dissimula em vez de enfatizar seus cortes. Nem era a técnica de edição de Pabst o resultado orgânico das tradições do cinema alemão. Por mais que cultivassem a câmera em movimento, Carl Mayer e Dupont ainda não estavam em condições de perceber todos os efeitos que podem ser produzidos através de recursos de corte. Por boas razões, eles não tinham que depender destes recursos para mostrar o mundo auto-suficiente de sua imaginação. Pabst parte deles tecnicamente porque arrisca aventurar-se no indefinido mundo dos fatos. Sua insistência em resultados de corte resulta de sua arguta preocupação com a realidade. Ele utiliza minúsculas partículas pictóricas para capturar a menor impressão, e funde estas partículas numa textura frágil para espelhar a realidade como uma continuidade.

Esta realidade é a Europa do pós-guerra em total desintegração. Ela se mostra horrivelmente em cenas que são únicas não tanto por sua franqueza total, mas por sua compreensão dos sintomas da morbidez social. Tal sintoma é, por exemplo, a mistura de crueldade e obscenidade em Khalibiev. Pesquisando vários estratos da população, o filme algumas vezes assume o caráter de uma reportagem sobre as doenças da sociedade européia. É um sinal infalível de que Pabst sabia que este relato freqüentemente recorre ao testemunho de objetos inanimados. Ele lhes dá quase que o mesmo papel que Carl Mayer lhes deu em seus filmes de instinto, mas enquanto Mayer os enfatizava como os limites daquela muda região habitada por seus personagens possuídos pelo instinto, Pabst retrata objetos porque ajudam a revelar a espécie de realidade que ele quer explorar. Num mundo em decadência ou transição, cujos elementos se despedaçam, os objetos saem de seus lugares escondidos e adquirem vida própria. Atrás de Jeanne, que é detida pelos vitoriosos bolcheviques, um espelho quebrado emerge e, como uma testemunha, fala de *glamour* e de destruição (Ilustração 35). A banheira de aço no quarto que abriga Jeanne e Andreas para as poucas horas noturnas testemunha a *tristesse* que emana deste ambiente destinado a fúteis aventuras sexuais. Através de sua mera existência, os objetos corroboram o que pode ser inferido dos acontecimentos: que o mundo apresentado é uma selva povoada por aves de rapina. O filme é uma tácita acusação. Implica que todos os valores humanos estão condenados, a não ser que mudemos a sociedade radicalmente.

Mas, como em *A Rua sem Alegria*, Pabst permanentemente desmente suas atitudes corajosas. O modo imaginativo com que satisfaz o desejo da UFA por melodrama confirma a força de suas próprias tendências nesta direção. Ele continua a tradição das nobres prostitutas ao fazer com que uma moça de um clube noturno de Paris se ajoelhe diante do nobre anjo cego; ele dramatiza o primeiro encontro em Paris entre Andreas e Jeanne através de um extenso *traveling* que transforma os amantes numa espécie de Tristão e Isolda, e em outras cenas os retrata como um par de inocentes crianças que um malicioso mago quer destruir. Estes intervalos evasivos neutralizam a acusação inerente a seu realismo. Pabst, o observador neutro, obstrui Pabst, o moralista. Deve-se notar que seu *Amor de Jeanne Ney* é abundante em afirmações precisas sobre fatos efêmeros. Se for verdade que apenas a despreocupação da mente com relação a significados definidos possibilita que inumeráveis fenômenos que compõem a realidade venham à luz, Pabst é um incomparável observador destes fenômenos, porque tende a afastar-se das questões essenciais. A veracidade de seus filmes — veracidade não deve ser confundida com verdade — reside em sua neutralidade.

Este desejo de ignorar questões vitais também se manifesta através de outra qualidade dos procedimentos de corte de Pabst: a acelerada sucessão de seus elementos pictóricos. Enquanto o diretor cinematográfico ucraniano Dovzhenko ocasionalmente transforma uma importante tomada numa parada, de modo a imprimir seu significado nas mentes, Pabst nunca permite que a platéia veja qualquer fenômeno sozinho de perto. "Cada corte", afirma, "é feito em algum movimento. No final de um corte alguém está se movimentando, no início do seguinte o movimento continua. O olho então se ocupa em seguir estes movimentos e não percebe os cortes".[26] Seu interesse na realidade como uma corrente constante é sintomático de seu desejo de se afastar de sua posição avançada.

Nos três últimos filmes que fez durante o período de estabilidade, Pabst voltou do cenário social para os "segredos de uma alma". Assim, não mais teria de se imiscuir na política. Esta mudança de tema foi uma retirada; mas pode também ter sido motivada pelo genuíno interesse de Pabst por psicologia. Todos os três filmes

tratam da inter-relação entre processos sociais e psicológicos — para sermos mais precisos, entre desintegração social e excessos sexuais. Em *Abwege* (*Caminho Errado*, 1928), Brigitte Helm desempenha o papel de uma mulher rica de classe média, cansada da vida cotidiana com o marido. Ela estabelece seu quartel-general num clube noturno da moda e lá se junta a um bando de pessoas que, com ela, tentam afogar suas desilusões em depravações. O filme seria negligenciável não fossem as cenas do clube noturno, nas quais Pabst consegue dar a impressão de que seus personagens são como são por causa do vazio do mundo em que habitam.[27] Há também a inesquecível figura de um grande boneco representando um feio e acabado libertino. Quando cedo, pela manhã, o bando invade o quarto de Helm para continuar a orgia noturna em sua companhia, o libertino é visto deitado no chão, olhando a troca de gastas carícias com o ar de um cínico conhecedor. Este boneco encarna o espírito da decomposição.

O filme seguinte de Pabst foi *Die Büchse der Pandora* (*A Caixa de Pandora*, 1929), filmado com base na peça de Frank Wedekind sobre Lulu, uma mulher dominada por uma insaciável luxúria sexual que destrói todas as vidas a seu redor, e ela própria. Na procura de seus objetivos básicos, Pabst só poderia se sentir atraído pelo modo como Wedekind relacionou a exuberância da vida instintiva à determinação de nossa sociedade. Contemporâneos consideraram *A Caixa de Pandora* um fracasso. Foi um fracasso, mas não pela razão apontada pela maioria dos críticos. Eles afirmaram que Pabst errou fundamentalmente ao fazer um filme mudo sobre uma peça literária cujo significado dependia principalmente da sutileza de seu diálogo. Porém, a fraqueza do filme resultou não tanto da impossibilidade de traduzir este diálogo em termos cinematográficos, mas da natureza abstrata de toda a peça de Wedekind. Era uma textura de argumentos; seus personagens, em vez de viverem por conta própria, serviam para ilustrar princípios. Pabst errou ao escolher uma peça que, por causa de seu humor expressivo, pertencia à fantástica era do pós-guerra, em vez de ao realista período de estabilidade. O resultado de seus desejos errados foi um filme que, como coloca Potamkin, "é 'atmosfera' sem conteúdo".[28]

Tendo fundado sua própria companhia cinematográfica — que teve uma vida muito curta —, Pabst produziu *Tagebuch einer Verlorenen* (*Diário de uma Perdida*, 1929), uma adaptação da conhecida novela de Margarete Böhme, cuja popularidade entre os filisteus da geração anterior residia na aberta franqueza pornográfica com que contava a vida privada de algumas prostitutas com um ponto de vista moralmente elevado. O filme transfere o tema de Wedekind da esfera literária para ambientes comuns mais em harmonia com o modo realista de Pabst: a Lulu de *A Caixa de Pandora* se torna Thymian, a desembaraçada filha de um farmacêutico de mente fraca. Seduzida pelo assistente do pai, um vilão que Fritz Rasp representa com todos os traços de seu Khalibiev, Thymian embarca numa carreira que a leva diretamente a um bordel. Pabst alude à imoralidade de seu ambiente de classe média de modo que o bordel quase parece um sanatório. Esta virada, depois da filmagem de *Mrs. Warren's Profession*, torna o filme semelhante aos filmes de rua — uma semelhança aumentada pela ênfase dada à generosidade melodramática de Thymian. Aqui, como nos filmes de rua, a prostituta de belos sentimentos testemunha contra a burguesia decadente. Mas com que objetivo? Parecendo despreocupado com relação às possíveis implicações de seu criticismo, Pabst elabora sobre a própria decadência. O fato de estar bem consciente de sua afinidade com o sadismo é sentido através do extraordinário episódio do reformatório ao qual Thymian é mandada. Neste episódio, uma governanta sádica entra em êxtase ao planejar o ritmo com que as moças têm de comer a sopa ou se movimentar.[29] Mas Pabst, não contente em apenas descrever sua ação simbólica, também indica a espécie particular de prazer que a governanta tem com esta ação. Enquanto sob suas ordens as moças seminuas fazem exercícios, esta mulher terrível marca o tempo e, simultaneamente, balança sua cabeça até que todo o corpo é envolvido num movimento oscilatório que se torna cada vez mais rápido, e então repentinamente pára. Sua conduta lembra a do oficial czarista em *Koniets Sankt Peterburga* (*O Fim de São Petersburgo*), que voluptuosamente observa seu subordinado espancar um revolucionário capturado. Como Pudovkin, Pabst revela o papel desempenhado pelo sexo dentro de contextos sociais definidos.

NOTAS

Barr, "Otto Dix", in *The Arts*, janeiro de 1931, p. 237.

Carta de Hartlaub, citada por Barr, *ibid.*, p. 236, nota de pé de página.

[3] Schmalenbach, "The Term *Neue Sachlichkeit*", in *Art Bulletin*, setembro de 1940, pp. 161, 163–64; Hartlaub, "Zur Einführung" in *Die neue Sachlichkeit...*, Sächsisher Kunstverein Dresden, 18 de outubro–22 de novembro de 1925, pp. 3–4.

[4] Ruegg, "Vom grossen Unbehagen unserer Zeit", citado por Samuel e Thomas, *Expressionism in German Life*, p. 174.

Hartlaub, "Zur Einführung", *ibid.*, e carta de Hartlaub, citada por Barr, "Otto Diz", in *The Arts*, janeiro de 1931, p. 236, nota de pé de página.

[6] Schapiro, "Nature of Abstract Art", in *Marxist Quarterly*, janeiro–março de 1937, p. 97.

[7] Extraído de Bryher, "G. W. Pabst. A Survey", in *Close Up*, dezembro de 1927, p. 60.

[8] Cf. Rotha, *Film Till Now*, p. 37.

[9] Cf. p. 185. Para o filme em geral, ver também Rotha, *Film Till Now*, esp. p. 185; *Film Society Programme*, 16 de janeiro de 1927.

[10] Potamkin, "Pabst and the Social Film", in *Hound & Horn*, janeiro–março de 1933, p. 294.

[11] Barry, *Program Notes*, série III, programa 3.

[12] Cf. Jacobs, *American Film*, p. 393: "Isn't Life Wonderful?", in *Esceptional Photoplays*, dezembro–janeiro de 1925, p. 5.

[13] Potamkin, "Pabst and the Social Film", in *Hound & Horn*, janeiro–março de 1933, p. 294; Rotha, *Film Till Now*, p. 187.

[14] Cf. Rotha, *ibid.*, p. 186, Kalbus, *Deustsche Filmkunst*, I, 95–96; etc.

[15] Ver pp. 136 s. — Filmes de tendência semelhante foram *Ciúme* de Grune (cf. p. 184) e o filme da UFA, *Liebesfeuer* (*Fogo de Amor*), ambos de 1925.

[16] Extraído de Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 96.

[17] Cf. Rotha, *Film Till Now*, p. 186.

[18] Potamkin, "Pabst and the Social Film", in *Hound & Horn*, janeiro–março de 1933, p. 295.

[19] A estréia de *O Encouraçado Potemkin* em Berlim foi a 29 de abril de 1926. O filme foi selecionado como o melhor filme de 1926 na Alemanha; ver Weinberg, *Scrapbooks*, 1925/27. Grune elogiou *O Encouraçado Potemkin* por ser um filme verdadeiramente nacional; cf. Grune, "Was Kral Grune...", in *Film–Photos*, p. 15.

[20] Ver Ehrenburg, "Protest gegen die Ufa", in *Frankfurter Zeitung*, 29 de fevereiro de 1928.

[21] Cf. p. 161. — Rotha, *Film Till Now*, p. 186.

[22] MacPherson, "Die Liebe der Jeanne Ney", in *Close Up*, dezembro de 1927, p. 18; Pabst, "Servitude et Grandeur d'Hollywood", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, pp. 251–55.

[23] MacPherson, "Die Liebe der Jeanne Ney", in *Close Up*, dezembro de 1927, p. 21.

[24] Rotha, *Film Till Now*, p. 188.

[25] Barry, *Program Notes*, série III, programa 3.

[26] Extraído de MacPherson, "Die Liebe der Jeanne Ney", in *Close Up*, dezembro de 1927, p. 26. — Para técnicas de câmera neste filme de Pabst, ver Balázs, *Der Geist des Films*, pp. 70, 73.

[27] Cf. Rotha, *Film Till Now*, pp. 188–89, 295; "Abwege (Crisis)", in *Close Up*, setembro de 1928, pp. 72–75; Potamkin, "Pabst and the Social Film", in *Hound & Horn*, janeiro–março de 1933, p. 295.

[28] Potamkin, *ibid.*, p. 297. Ver também Kraszna-Krausz, "G. W. Pabst's 'Lulu'" in *Close Up*, abril de 1929, pp. 26–29; Rotha, *Film Till Now*, pp. 189–91; sinopse do filme em *Illustrierter Film–Kurier*.

[29] Arnheim, *Film als Kunst*, p. 103. Ver também Arnheim, *ibid.*, p. 73; Chavance, "Trois Pages d'un Journal", in *La Revue du Cinéma*, 1 de junho de 1930, pp. 53–54; sinopse do filme em *Illustrierter Film–Kurier*.

15. Montagem

Sob o domínio da paralisia existente, os realizadores cinematográficos alemães cultivaram uma espécie de filme que fazia um corte transversal em algumas esferas da realidade. Estes filmes foram até mais característicos do período de estabilidade do que os filmes de Pabst, porque sua neutralidade foi o resultado lógico do próprio princípio de corte transversal. Eles teriam frustrado suas próprias regras se tivessem ficado a favor ou contra o que pesquisavam. Foram a mais pura expressão da Nova Objetividade no cinema. Seu lema "assim é a vida" eliminava qualquer sentimento socialista neles retratado.

O primeiro filme alemão deste tipo foi *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins* (*As Aventuras de uma Nota de Dez Marcos*, 1926), produzido por Karl Freund para a Fox Europa. Béla Balázs escreveu o roteiro original; ele próprio chamava o filme de um "corte transversal".[1] Este retrato de Berlim durante a inflação consiste em vários episódios que registram a caprichosa viagem de uma nota de dez marcos que muda constantemente de mãos. Guiado por ela, o filme perambula através do labirinto daqueles anos, pegando personagens sem relação entre si, e passando por locais como uma fábrica, um café noturno, uma loja de penhor, a sala de música de um especulador, uma agência de emprego, o esconderijo de um batedor de carteira e um hospital. De acordo com Balázs, é como se o enredo "seguisse uma trilha que, conectando as dramáticas junções dos caminhos do Destino, atravessasse a textura da vida".[2]

Porém, Balázs ainda não era suficientemente arrojado, ou indiferente, para substanciar sua idéia até o fim. O caráter documental

do modelo de corte transversal é obscurecido por sua combinação com um sentimental drama local de Berlim sobre um trabalhador e uma operária de fábrica. Como os amantes poloneses no *A Vida Não é Maravilhosa?* de Griffith, os dois finalmente adquirem uma daquelas cabanas de madeira que se espalharam por todos os arredores de Berlim e, para completar sua felicidade, a nota de dez marcos volta a eles. A perambulação da nota não apenas serve para familiarizar a platéia com a infinita "textura da vida", mas também assume a função de esboçar o drama local. Isto é, a sucessão de episódios resulta de duas tendências divergentes, com apenas uma incluindo o princípio do corte transversal, enquanto a outra o obstrui. A ambigüidade de significado explica por que as aventuras aparentemente sem propósito da nota de dez marcos freqüentemente dão a impressão de ser artificialmente forjadas. Como para reforçar a tendência de corte transversal, os cenários de Berthold Viertel imbuem a vida da rua de um significado especial. "Há uma fascinante tomada do vilão sentado perto da janela de um café. Bondes, ônibus e transeuntes são refletidos na vidraça. A cidade tem a intenção de fazer alguma coisa".[3] A trilha que liga várias regiões da vida social é capaz de passar através da rua.

Cenas de rua predominam no protótipo de todos os filmes de corte transversal verdadeiramente alemães: *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (*Berlim, a Sinfonia de uma Metrópole,* 1927). Este filme, o mais importante, uma produção em cota da Fox Europa, foi idealizado por Carl Mayer. Na época em que estigmatizou a hipocrisia em seu *Tartufo,* Mayer reconheceu que havia chegado o momento de abandonar a externalização dos processos interiores para registrar os exteriores, de trocar os enredos construídos livremente por enredos baseados na realidade. Paul Rotha, um amigo íntimo de Mayer até a morte do último, relata esta sintomática mudança de atitude: "Mayer estava cansado da restrição e da artificialidade dos estúdios. Todos os seus filmes haviam sido totalmente feitos em estúdios. Mayer perdeu o interesse pela 'invenção ficcional' e queria que suas estórias 'nascessem da realidade'. Em 1925, no meio do incessante tráfego do Palast-am-Zoo da UFA, concebeu a idéia de uma Sinfonia da Cidade. Idealizou uma 'melodia de fotografias' e começou a escrever *Berlim*".[4] Não diminui a profunda originalidade de Mayer o fato de, sob a influência de Locarno, esta idéia ter surgido também na França. O documentário sobre Paris

de Cavalcanti, *Rien que les Heures,* foi lançado alguns meses antes de *Berlim.*[5]

Como Mayer, o cinegrafista Karl Freund estava cansado do estúdio e de seus artifícios, e entusiasticamente aderiu ao projeto de Mayer e se preparou para filmar cenas de Berlim com o apetite voraz de um homem morto de fome de realidade. "Eu queria mostrar tudo", contou numa reveladora entrevista em 1939. "Homens se levantando para ir para o trabalho, tomando o café da manhã, pegando condução ou andando. Meus personagens foram retirados de todos os ramos da vida. Do mais humilde trabalhador ao presidente do banco."[6] Freund sabia que, para conseguir tais objetivos, teria de se apoiar no trabalho objetivo da câmera. Talentoso, hipersensibilizou o filme em estoque então no mercado, de modo a poder trabalhar com parcas condições de iluminação, e ao mesmo tempo inventou vários instrumentos para esconder a câmera enquanto filmava.[7] Dirigiria um caminhão com buracos nos lados para as lentes ou andaria com a câmera numa caixa que parecia uma inocente mala. Ninguém nunca suspeitou que ele estava filmando. Perguntado ao final da entrevista acima mencionada se considerava a filmagem objetiva uma arte, Freund respondeu entusiasmado: "É o único tipo de filme que é realmente arte. Por quê? Porque com ele se é capaz de retratar a *vida.* Esses grandes negativos, agora, onde as pessoas sorriem afetadamente e fazem caretas e poses... Ora! Isto não é filme. Mas uma lente muito rápida. Filmar a vida. Realismo. Ah, isto é filme em sua forma mais pura..."[8]

Walter Ruttmann, que até então havia se distinguido por seus filmes abstratos, editou uma enorme quantidade de material reunido por Freund e vários outros cinegrafistas. Seu senso de música ótica fez Ruttmann parecer o homem certo para produzir "uma melodia de fotografias". Trabalhou em estreita colaboração com o jovem compositor Edmund Meisel, conhecido por sua interessante partitura para *O Encouraçado Potemkin.* Meisel sonhava em sincronizar a sinfonia visual de Ruttmann com uma composição sinfônica que pudesse ser tocada independentemente do filme. O papel que reservou para a música reforçou a tendência formal da edição.[9]

Berlim de Ruttmann é um corte transversal em um dia de trabalho em Berlim no final da primavera. Sua seqüência de abertura fotografa a cidade ao amanhecer: um trem expresso noturno chega, e as ruas, ainda vazias de vida humana, parecem a real contrapartida daquele limbo entre o sono e a consciência. Então a cidade

desperta e se agita. Montes de trabalhadores vão para suas fábricas; rodas começam a rodar; os aparelhos de telefone começam a tocar. A passagem dedicada às horas da manhã é cheia de olhadelas nas vitrinas e típicos incidentes de rua. Meio-dia: o pobre, o rico e os animais do zoológico são vistos almoçando e gozando de um pequeno descanso. O trabalho é retomado e um radiante sol da tarde brilha sobre terraços de café repletos, vendedores de jornais, uma mulher se afogando. A vida parece uma montanhosa-russa. Quando o dia termina, as rodas das máquinas param, e as práticas de relaxamento começam. Um arranjo caleidoscópico de tomadas pesquisa todas as espécies de esporte, um desfile de modas e rapazes encontrando moças, ou tentando encontrá-las. A última seqüência passeia prazerosamente pela Berlin noturna, iluminada por implacáveis luzes de neon. Uma orquestra toca Beethoven; as pernas das dançarinas se movimentam; as pernas de Chaplin tropeçam numa tela; dois amantes, ou dois pares de pernas, vão para o hotel mais próximo; e finalmente um verdadeiro pandemônio de pernas corre solto: a corrida dos seis dias indo e vindo sem interrupção.

"O filme de Ruttmann", conta Rotha, "afastou-se de concepção de Mayer. Sua abordagem superficial era o que Mayer havia tentado evitar. Ele e Ruttmann concordaram em diferir".[10] Isto fez com que Mayer se afastasse da produção de *Berlim.* (Seu trabalho seguinte, anos antes do aparecimento dos filmes de rio nos Estados Unidos e na França — foi um roteiro sobre a história do Danúbio. Mas o roteiro nunca foi produzido.)

Quando Mayer criticou *Berlim* por sua "abordagem superficial", provavelmente tinha em mente o método de edição de Ruttmann. Este método é responsável por uma "abordagem superficial" principalmente porque se baseia nas qualidades formais dos objetos, em vez de em seus significados. Ruttmann enfatiza puros padrões de movimento.[11] Partes de máquinas em movimento são filmadas e cortadas de tal modo que se transformam em exibições dinâmicas quase abstratas. Isto pode simbolizar o que foi chamado de "tempo" de Berlim; mas não mais está relacionado com máquinas e suas funções. A edição também revela surpreendentes analogias entre movimentos ou formas.[12] Pernas humanas andando na calçada são seguidas por patas de vacas; um homem adormecido num banco é associado a um elefante adormecido (Ilustração 37). Nestes casos nos quais Ruttmann antecipa o desenvolvimento pictórico através de conteúdo específico, inclina-se a produzir contrastes sociais. Uma

unidade do filme conecta uma cavalgada no Tiergarten a um grupo de mulheres batendo tapetes; outra justapõe crianças famintas na rua a opulentos pratos em um restaurante. Porém, esses contrastes não são protestos sociais, mas expedientes formais. Como analogias visuais, servem para construir o corte transversal, e sua função estrutural ofusca qualquer significado que possam conter.

Em seu uso da "montagem", Ruttmann parece ter sido influenciado pelos russos — para ser mais preciso, pelo diretor cinematográfico russo Dziga Vertov e seu grupo "Kino-glaz" (cinema-olho).[13] Vertov, apaixonado por qualquer expressão da vida real, produziu semanalmente, desde o fim da Guerra Civil, cine-jornais de um tipo especial, e em 1926 começou a fazer filmes de longa metragem que ainda preservavam um caráter jornalístico. Suas intenções e as de Ruttmann são quase as mesmas. Como Ruttmann, Vertov considera essencial surpreender a vida com a câmera cinematográfica — o "cinema-olho". Como Ruttmann, corta suas tomadas objetivas nos movimentos rítmicos inerentes a eles. Como Ruttmann, está interessado não em divulgar novos itens, mas em compor "música ótica". Seu *Chelovek s Kinoapparatom* (*O Homem com a Câmera,* 1929) pode ser considerado um documentário lírico.[14]

Apesar de tal identidade de intenções artísticas, *Berlim* de Ruttmann carrega um significado que difere basicamente da mensagem que as produções de Vertov transmitem. Esta diferença se origina da diferença de condições: os dois artistas aplicam princípios estéticos semelhantes para registrar mundos diferentes. Vertov deseja obedecer ao primitivo pedido de Lenin de que "a produção de filmes novos, permeados de idéias comunistas, refletindo a atualidade soviética, deve começar com os cine-jornais".[15] Ele é o filho de uma revolução vitoriosa, e a vida que sua câmera surpreende é a vida soviética — uma realidade convulsionada por energias revolucionárias que penetram em cada elemento. Esta realidade tem uma forma significativa própria. Ruttmann, por sua vez, focaliza uma sociedade que conseguiu evitar a revolução e que agora, sob a República estável, é nada mais do que um conglomerado sem substância de partidos e ideais. É uma realidade sem forma, que parece ter sido abandonada por todas as energias vitais.

O filme de Ruttmann reflete esta realidade. As inumeráveis ruas de *Berlim* parecem o tráfego construído em estúdio de *A Rua* de Grune ao dar a impressão de caos. Símbolos de caos que apa-

receram pela primeira vez nos filmes do pós-guerra aqui são retomados e complementados por outros símbolos pertinentes. Notável é uma unidade de tomadas sucessivas combinando uma montanha-russa, uma espiral rotativa na vitrina de uma loja e uma porta giratória (Ilustração 38). As muitas prostitutas entre os transeuntes também indicam que a sociedade perdeu seu equilíbrio. Mas ninguém mais reage vigorosamente contra sua condição caótica. Outro velho tema retomado revela a mesma falta de preocupação: o policial que pára o tráfego para uma criança atravessar a rua com segurança. Como as tomadas denotando caos, este tema, que nos primeiros filmes serviu para enfatizar a autoridade como uma redenção, agora é simplesmente parte do registro — um fato entre fatos.

A excitação desapareceu. A indiferença permanece. O fato de todo mundo ser indiferente a seus semelhantes pode ser inferido pela formalidade dos contrastes sociais, assim como pela repetida inserção de vitrines com suas monótonas filas de bonecas e fantoches. Não é como se esses fantoches fossem humanizados; ao contrário, os seres humanos são levados à força para a esfera do inanimado. Parecem moléculas em uma corrente de assuntos. Na brochura da UFA sobre os *Kulturfilme* da época, encontra-se a seguinte descrição dos documentários industriais: "Altos-fornos... emitem... vapores de fogo... ferro incandescente é despejado nos moldes, o material é torneado, o material é comprimido, o material é fabricado, o material é polido, o material se torna uma expressão do nosso tempo".[16] As pessoas em *Berlim* assumem o caráter do material nem mesmo polido. Material usado é jogado fora. Para imprimir essa espécie de destruição na mente da platéia, sarjetas e latas de lixo aparecem em primeiro plano e, como em *A Rua,* restos de papel são vistos sujando a calçada. A vida da sociedade é um processo duro, mecânico (Ilustração 39).

Apenas aqui pode a diferença entre Ruttmann e Vertov ser totalmente capturada: é uma diferença de atitude. A contínua pesquisa de Vertov sobre a vida cotidiana se baseia em sua aceitação sem restrições da atualidade soviética. Ele próprio é parte de um processo revolucionário que origina paixões e esperanças. Em seu entusiasmo lírico, Vertov salienta ritmos formais mas sem parecer indiferente ao conteúdo. Seus cortes transversais são "permeados de ideais comunistas" mesmo quando retratam apenas a beleza de movimentos abstratos.

Se Ruttmann tivesse sido inspirado pelas convicções revolucionárias de Vertov, teria evidenciado a anarquia inerente à vida de Berlim. Teria sido forçado a enfatizar o conteúdo em vez de o ritmo. Sua inclinação pela "montagem" rítmica revela que ele na realidade tende a evitar qualquer comentário crítico sobre a realidade com a qual se defronta. Vertov implica conteúdo; Ruttmann afasta-se dele. Esta relutância em apreciar o conteúdo é completamente consistente com seu óbvio prazer com o "tempo" de Berlim e com a *marche des machines*.[17] Tempo é uma qualidade formal, e o otimismo socialista que pode se manifestar no culto à máquina é nada mais do que uma vaga "ilusão reformista". Eis por que Mayer chamou *Berlim* de "uma abordagem superficial". Ele não fez objeção à edição formal como tal; o que condenou foi a atitude formal de Rutmann para com uma realidade que pedia crítica, interpretação. Para sermos precisos, Mayer não era um revolucionário como Vertov; mas tinha um pronunciado senso do humano. É difícil imaginar que ele possa ter confundido contrastes sociais com transições pictóricas, ou registrado a crescente mecanização sem objetivar seu horror a ela.

A "montagem" rítmica de Ruttmann é sintomática de uma retirada das decisões básicas para dentro da neutralidade ambígua. Isto explica a diferença entre *Berlim* e os filmes de rua. Enquanto *Berlim* recusa-se a idealizar a rua, filmes como *Asfalto* e *Tragédia da Rua* elogiam-na como o refúgio do verdadeiro amor e da rebelião justificada. Estes filmes são como sonhos trazidos à tona pelos dispositivos autoritários paralisados contra os quais nenhuma saída direta é deixada. *Berlim* é o produto da própria paralisia.

Uns poucos críticos contemporâneos o identificaram como tal. Em 1928, afirmei em *Frankfurter Zeitung*: "Ruttmann, em vez de penetrar em seu imenso tema com uma verdadeira compreensão de sua estrutura social, econômica e política... registra centenas de detalhes sem inter-relacioná-los ou, na melhor das hipóteses, os inter-relaciona através de transições fictícias vazias de conteúdo. Seu filme deve ter-se baseado na idéia de Berlim como uma cidade de tempo e trabalho; mas esta é uma idéia formal que também não implica conteúdo e que talvez exatamente por esta razão intoxica a pequena burguesia alemã na vida real e na literatura. Esta sinfonia fracassa em apontar qualquer coisa, porque não desvenda um único contexto significativo".[18]

Berlim inaugurou a moda do corte transversal, ou dos filmes de "montagem".[19] Eles podiam ser produzidos a baixo custo; e ofereciam uma gratificante oportunidade de mostrar muito e de revelar nada. Vários filmes deste tipo utilizaram material em estoque. Um resumiu a carreira de Henny Porten (1928); um segundo, produzido de maneira semelhante pela UFA, extraiu episódios de amor de velhos filmes (*Rund um die Liebe*, 1929); um terceiro foi o *Kulturfilm Die Wunder der Welt* (*Milagres do Universo*, 1929), uma colcha de retalhos composta de vários filmes de explorações.[20]

De grande interesse foram dois filmes de corte transversal que, ao modo de *Berlim*, registraram a vida real através de uma reunião de tomadas documentais. Em *Markt am Wittenbergplatz* (*O Mercado de Wittenbergplatz*, 1929), Wilfried Basse usou a câmera parada para resumir em poucos segundos o vagoroso levantar de barracas e estandes. Foi uma reportagem pictórica limpa e despretensiosa, uma agradável sucessão de detalhes característicos como donas-de-casa barganhando, robustas feirantes, uvas brilhantes, arranjos de flores, cavalos, indolentes espectadores e lixo espalhado. O conjunto resultava numa descrição insípida de coloridos fenômenos superficiais. Sua neutralidade inerente é corroborada pela indiferença de Basse para com a mudança da atmosfera política sob Hitler. Em 1934, como se nada tivesse acontecido, ele lançou *Deutschland von Gestern und Heute* (*A Alemanha Ontem e Hoje*), um filme de corte transversal sobre a vida cultural alemã que também se recusou a "penetrar embaixo da pele".[21]

Pouco depois deste filme sobre mercado, outra reportagem mais importante apareceu: *Menschen am Sonntag* (*Gente no Domingo*). Eugen Shuftan, Robert Siodmak, Edgar Ullmer, Billy Wilder, Fred Zinnemann e Moritz Seeler colaboraram na produção deste tardio filme mudo. Seu sucesso foi talvez devido ao modo convincente como retratou a vida de província, até então raramente notada. Uma vendedora, um vendedor ambulante, um extra e um motorista são os principais personagens do filme. No domingo, eles deixam suas tristes casas em direção a um dos lagos perto de Berlim, e lá são vistos tomando banho, cozinhando, tomando sol na praia, conversando sobre futilidades com pessoas como eles. Isto é quase tudo. Mas o filme é significativo a partir do momento em que todos os personagens envolvidos são empregados de nível inferior. Na época, os trabalhadores de colarinho branco haviam se transformado num fator político. Eles foram cortejados pelos nazistas, assim como pelos

socialdemocratas, e toda a situação doméstica dependia ou deles se agarrarem aos preconceitos da classe média ou se conscientizarem de seus interesses comuns à classe operária.

Gente no Domingo foi um dos primeiros filmes a prestar atenção à situação do "homem comum". Em uma seqüência, um fotógrafo de praia tira fotografias que aparecem no próprio filme. Elas são inseridas de tal modo que é como se os indivíduos fotografados repentinamente ficassem imóveis no meio de uma ação.[22] Enquanto se movimentam são apenas indivíduos médios; tendo se tornado estátuas, parecem ridículos produtos do puro acaso. Enquanto os retratos dos filmes de Dovzhenko servem para revelar o significado de algum rosto ou objeto inanimado, esses instantâneos parecem destinados a demonstrar quão pouca substância é deixada para o povo da baixa classe média. Junto a tomadas das desertas ruas e casas de Berlim, corroboram o que foi dito acima sobre o vácuo espiritual em que a massa de empregados na realidade vivia.[23] Porém, esta é a única revelação extraída de um filme que, no conjunto, se prova tão descomprometido como os outros filmes de corte transversal. Kraszna-Krausz afirma: "Observação melancólica. Nada mais, nada menos".[24] E Béla Balázs aponta o "fanatismo por fatos" que anima *Gente no Domingo* e filmes análogos, e depois chega à conclusão: "Eles enterram seu significado numa abundância de fatos."[25]

NOTAS

Balázs, "Der Film sucht seinen Stoff", in *Die Abenteuer eines Zehnsmarkscheine*, e Balázs, *Der Geist des Films*, p. 86.

2 Balázs, "Der Film sucht seinen Stoff", in *Die Abenteuer eines Zehnsmarkscheine.*

3 Extraído de Blakeston, "The Adventures of a Ten-Mark Note", in *Close Up*, novembro de 1928, pp. 59-60.

4 Rotha, "It's in the Script", in *World Film News*, setembro de 1938, p. 205.

5 Cf. Rotha, *Documentary Film*, pp. 87-88; *Film Society Programme*, 4 de março de 1928.

Evans, "Karl Freund, Candid Cinematographer", in *Popular Photography*, fevereiro de 1939, p. 51.

7 Evans, *ibid.*, pp. 51, 88-89; Blakeston, "Interview with Carl Freund", in *Close Up*, janeiro de 1929, pp. 60-61.

8 Evans, *ibid.*, p. 89.

9 *Film Society Programme*, 4 de março de 1928; Meisel, "Wie schreibt man Filmmusik", in *Ufa-Magazin*, 1-7 de abril de 1927. Para os outros filmes de Ruttmann durante aquele período, ver *Film Society Programme*, 8 de maio de 1927.

10 Rotha, "It's in the Script", in *World Films News*, setembro de 1938, p. 205.

11 Cf. *Film Society Programme*, 13 de janeiro de 1929.

12 Balázs, *Der Geist des Films*, p. 59. Para outros recursos em *Berlim* ver Arnheim, *Film als Kunst*, p. 93, e Rotha, *Film Till Now*, p. 295.

13 Rotha, *Documentary Film*, p. 89; Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film", in *Cinema*, abril de 1930, p. 25.

14 Vertov, "Dziga Vertov on Film Technique", prefaciado por Moussinac, "Introduction", in *Filmfront*, 28 de janeiro de 1935, pp. 7-9. Para Vertov e "montagem" nos filmes russos e em *Berlim*, ver Pudovkin, *Film Technique*, pp. 188-89; Richter, "Ur-Kino", in *Neue Zürcher Zeitung*, 2 de abril de 1940; Balázs, *Der Geist des Films*, pp. 57-58, 89, 94-95; Brody, "Paris hears Eisenstein", in *Close Up*, abril de 1930, pp. 283-89.

15 Extraído de Leyda, *Program Notes*, série VII, programa 2.

16 Cf. p. 168 e também "30 Kulturfilme", in *Ufa-Leih.*

17 Rotha, *Film Till Now*, p. 283.

18 Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum", in *Frankfurter Zeitung*, 1 de dezembro de 1928; Rotha, *Documentary Film*, p. 161, comenta sobre *Berlim* quase do mesmo modo.

19 Cf. Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film", in *Cinema*, abril de 1930, p 25.

20 Cf. Kraszna-Krausz, "The Querschnittfilm", in *Close Up*, novembro de 1928, p. 27; "Rund um die Liebe", in *Film-Magazin*, 27 de janeiro de 1929; Stenhouse, "The World on Film", in *Close Up*, maio de 1930, pp. 417-18.

21 Extraído de Rotha, *Documentary Film*, p. 121. Para *O Mercado de Wittenbergplatz*, ver *Film Society Programme*, 4 de maio de 1930; Arnheim, *Film als Kunst*, p. 123; Balázs, *Der Geist des Films*, pp. 106-7.

22 Arnheim, *Film als Kunst*, p. 140.

23 Cf. p. 157 s.

24 Kraszna-Krausz, "Production, Construction, Hobby", in *Close Up*, abril de 1930, p. 318.

25 Balázs, *Der Geist des Films*, p. 202.

16.

Breve despertar

O ano de 1928 marcou uma mudança. Politicamente caracterizou-se pelas eleições para o Reichstag, que resultaram numa retumbante vitória dos chamados partidos marxistas. Comparado com os mais de nove milhões de votos para os socialdemocratas, o número de votos nazista foi pequeno. O regime republicano parecia firmemente estabelecido.[1] Este desenvolvimento político foi acompanhado de uma evolução intelectual: no campo da literatura democrática, se não socialista, tendências começaram a romper a crosta da Nova Objetividade. Pesquisava-se o ambiente criticamente e reconquistava-se a faculdade da memória. 1928 foi um ano de novelas de guerra que, lideradas por *Nada de Novo no Front Ocidental* de Remarque, expressavam ódio à guerra e preocupação com a distensão internacional e com aspirações semelhantes.[2] Quase na mesma época, escritores esquerdistas lançaram livros que denunciavam abusos sociais e manobras reacionárias. Este tipo de literatura vendeu bem. O público gostava da crítica social. Aparentemente, um processo de reorientação estava ocorrendo.

No final do período de estabilidade, o cinema tende a confirmar esta impressão. Sob a influência de Erich Pommer, até a UFA de certo modo desistiu de seu grande estilo e técnica padronizados. Pommer, que havia voltado dos Estados Unidos, sugeriu e supervisionou a produção de vários filmes que obviamente pretendia transformar numa síntese de Hollywood e Neubabelsberg.[3] Um deles foi o filme de rua *Asfalto*; outro foi *Die Wunderbare Lüge der Nina Petrowna* (*A Maravilhosa Mentira de Nina Petrovna*, 1929), de Hanns Schwarz, que lembrava vagamente a versão muda hollywoodiana de

Ana Karenina. Nina, amante de um coronel russo, deixa-o por um de seus tenentes, e finalmente se mata para não arruinar a carreira do amante. Filmado numa cidade russa com guarnição, o filme começa com uma cena mostrando Brigitte Helm como Nina num balcão; abaixo dela, o tenente (Francis Lederer) passa montado num cavalo à frente de seus homens, e quando ele passa olham um para o outro, num momento infindável. No final, a cena do balcão é repetida; mas agora Nina já tomou veneno e perdeu o tenente. O filme envolveu uma cadeia de profundas emoções genuinamente motivadas. Foi um empreendimento que pelo menos indicou que a paralisia existente estava a ponto de ser rompida.[4]

Isto se tornou mais óbvio porque a UFA, completamente paralisada sob o "sistema", havia exagerado em adulterar emoções. Em *Heimkehr* (*Volta para Casa*, 1928), de Joe May, também uma produção classe A de Pommer, continuou a fazer isso. O filme é baseado na novela de guerra de Leonhard Frank *Karl und Anna*, que descreve a fuga de dois prisioneiros de guerra alemães de uma mina de chumbo siberiana. Karl consegue chegar à Alemanha antes de seu amigo Richard, e é abrigado pela mulher de Richard, Anna. Karl e Anna apaixonam-se. Para exibir seu crescente envolvimento, uma cena os mostra inquietos rolando em camas separados por apenas um fino tabique. O que pode ser transmitido por palavras nem sempre pode ser apresentado em filmes, porque filmes, palpáveis como são, algumas vezes não conseguem exprimir as implicações das palavras que ilustram. Esta grotesca cena é uma tradução equivocada da novela — uma tradução que, sob o pretexto de mostrar o amor irresistível, exibe mera sensualidade.

Volta para Casa é interessante, porém, por enfatizar o tema dos "pés que andam". Não é Karl que vai para casa desde a mina de chumbo siberiana construída em estúdio: são seus pés. Botas de soldados marchando se transformam em chinelos, que por sua vez dão lugar a pés enfaixados, que são finalmente substituídos pelos próprios pés nus e empoeirados.[5] O uso deste tema revela a afinidade entre *Volta para Casa* e os filmes de rua em forma de sonho. Com a paralisia chegando ao seu final, estes sonhos, excitados pelos dispositivos autoritários, pulsam cada vez mais distintamente sob a superfície.[6]

Simultaneamente com *A Maravilhosa Mentira de Nina Petrovna*, um número limitado de filmes socialistas apareceu. Seu aparecimento testemunha a relativa força das tendências intelectuais esquerdistas.

Em certa medida, essas tendências pareciam ser reforçadas por atitudes internas favoráveis que tiravam proveito da paralisia e dos impulsos autoritários primários. A pergunta era se eles eram mais do que humores transitórios.

Os primeiros filmes esquerdistas não foram exibidos em cinemas, mas eram parte integrante das produções teatrais de Piscator. Durante o período de estabilidade, o Teatro Piscator de Berlim serviu, com duas peças revolucionárias, como uma espécie de *Grand Guignol* para o rico, que gostava de se deixar amedrontar pelo comunismo a partir do momento em que não tinha medo real dele. Como estas peças eram impregnadas da crença na dependência do indivíduo a processos econômicos e lutas de classes, era lógico que Piscator recorresse a pedaços de filmes, porque só eles se mostravam capazes de mostrar o *background* social do qual a ação propriamente dita supostamente devia emergir. Sua encenação da peça de Ernst Toller *Hoppla! Wir leben* (1927) incluiu dois episódios cinematográficos que ele compôs com a ajuda de Ruttmann. "O primeiro episódio é um prólogo sobre a época de guerra, que começa com os revolucionários na prisão. O herói-prisioneiro enlouquece, e o progresso do mundo externo durante sua insanidade de sete anos (1920-1927) é visto no segundo rolo." [7] Feitos com material de estoque, esses rolos foram projetados numa tela de tecido transparente, a fim de que os atores pudessem reaparecer imediatamente depois de terminada a exibição.

Em 1928, a Associação Popular do Filme de Arte (*Volksverband für Filmkunst*) foi fundada "para lutar contra o lixo reacionário, por um lado, e, por outro, para desenvolver artisticamente filmes progressistas".[8] O retumbante sucesso dos grandes filmes russos fez com que se considerasse que o verdadeiro filme de arte tinha de ser esquerdista. Patrocinada por Heinrich Mann, Pabst, Karl Freund, Piscator e outros, essa associação não comercial — englobando democratas, assim como comunistas, em suas fileiras — organizou grupos de espectadores em escala nacional e decidiu familiarizá-los com filmes superiores cheios de crítica social. A exibição de inauguração da associação provocou escândalo ao mostrar um cine-jornal inteligentemente montado: tomadas e cenas de velhos jornais da UFA foram combinados de tal modo que repentinamente perderam sua inocência política e assumiram um caráter inflamado. A polícia proibiu este demoníaco truque mágico, ignorando totalmente a objeção

dos defensores de que o incriminador jornal nada mais era do que uma reunião de material da UFA.[9]

Não se pode esquecer o prospecto da UFA que define o *Kulturfilm* como o espelho de um mundo maravilhoso, e que, numa pesquisa sobre suas belezas, não esquece de mencionar "chineses de pés ágeis à frente de palanquins".[10] A Associação Popular antagonizou a UFA ao distribuir *Shangai Document* (*Documento sobre Xangai*), um *Kulturfilm* russo no qual os "chineses de pés ágeis" aparecem como os atormentados *coolies* que realmente eram. Porém, ao contrastá-los com brancos nadando ou dançando, caracterizados num subtítulo como os representantes da "civilização européia e norte-americana", o filme transformou-se de afirmação verdadeira em acusação preconceituosa. Um admirador inglês do filme de arte russo, em conseqüência, chama *Documento sobre Xangai* de "definitivamente propagandista no sentido errado do termo".[11] Porém, os principais membros da Associação Popular incluíram o filme em seu programa. Um sinal posterior de sua falta de sensibilidade foi sua escolha de *Die Wunder des Films* (*Milagres do Cinema*), um filme neutro de corte transversal abundante de otimismo tecnológico.[12] O radicalismo superficial desta *Volksverband* de curta duração não percebeu uma séria mudança na situação psicológica.

Em 1929, outra associação progressista despontou: a Liga Alemã do Filme Independente (*Deutsche Liga für unabhängigen Film*), que se propôs lutar contra a glorificação da guerra e contra as intromissões da censura. Esta liga, membro da Liga Internacional do Cinema de Genebra, organizou exibições de filmes de vanguarda e filmes russos seguidas de discussões.[13] A alma do empreendimento era Hans Richter, um dos poucos artistas cinematográficos de esquerda realmente incorruptíveis. Em 1926, seguindo a tendência geral em direção ao realismo, ele começou a incluir olhos, rostos, pingüins, entre suas linhas e planos abstratos. Seu *Vormittagsspuk* (*Fantasmas antes do Café da Manhã*, 1928), um fascinante curta-metragem obviamente influenciado por René Clair e Fernand Léger, mostrava objetos inanimados em total revolta contra o uso convencional que fazemos deles. Chapéus-coco zombando de seus donos voam, enquanto várias pessoas desaparecem completamente atrás de um delgado poste de luz.[14]

Na época deste curta, a indústria cinematográfica manifestou um relativo interesse por produções de vanguarda: *Berlim* de Ruttmann havia sido um sucesso, e o desejo de reorientação se disse-

minara. Assim, Richter fez alguns rolos para inserção em filmes comerciais que precisassem de embelezamento. Um desses rolos — que serviu como prólogo de um insignificante filme da UFA — era um corte transversal na vida durante a inflação.[15] Apesar de Richter ter vindo de pinturas abstratas como Ruttmann, repudiou as transições formais deste último em favor de procedimentos de corte destinados a fazer com que se tivesse uma verdadeira compreensão do que a inflação realmente significava. Seu ideal era compor "filmes ensaios" — sagazes comentários pictóricos sobre tópicos interessantes socialmente. Mas, quanto a sua Liga, nem exerceu influência notável, nem sobreviveu muito à *Volksverband.*

A moda de crítica social pode ter estimulado o conhecido arquiteto cinematográfico Ernö Metzner a competir com Richter no campo dos filmes não ficcionais, não convencionais. *Freie Fahrt* (*Viagem Livre,* 1928), um filme de propaganda que fez para o Partido Social Democrata, foi dividido em duas partes. A primeira foi um retrato retrospectivo do evangelho dos trabalhadores sob o Kaiser, com esplêndidas cenas elaboradas à maneira russa; a segunda, devotada às atividades do partido, dificilmente foi mais do que um manifesto pictórico que inevitavelmente refletiu os fracassos e inibições dos socialdemocratas.[16]

Posterior a esta elegia cinematográfica oficial, mostrada apenas em reuniões fechadas do partido, Metzner produziu, fez os cenários e filmou o curta experimental *Überfall* (*Acidente,* 1929), um dos filmes alemães mais radicais, apesar de seu tema não-político. Ele relata um acidente menor na rua dificilmente merecedor de uma linha na imprensa local. Um pequeno-burguês encontra uma moeda na rua e aposta num jogo de dados numa obscura taverna. Ele vence e parte, seguido por um rufião que o persegue através de uma escura passagem subterrânea e feias fachadas de casas antigas. Uma prostituta puxa o atemorizado burguês para dentro de uma casa e o leva para seu quarto. O homem acredita-se a salvo, mas na realidade apenas caiu em outra armadilha. Quando está completamente pronto para desfrutar uma hora de amor, o *souteneur* da moça aparece, rouba a carteira do visitante e o expulsa da casa. Assim que o infeliz se recompõe, é agredido pelo rufião da taverna. Na última cena, com a cabeça engessada, é visto deitado num leito de hospital, assaltado por um febril sonho no qual uma moeda rolando é o *leitmotiv.*[17]

Ângulos pouco comuns, espelhos distorcidos e outros recursos cinematográficos foram usados para mostrar este sórdido acidente.[18] O resultado é um filme grotesco tendente a colorir e deformar objetos e rostos. Esta sabotagem das normas ajuda a marcar o filme de Metzner como um protesto contra convenções profundamente arraigadas (Ilustração 40). Em *Acidente,* todos os personagens e temas de *Tragédia da Rua* e *Asfalto* reaparecem, mas com significados basicamente modificados. *Acidente* é um filme de rua que desmistifica os filmes de rua do período de estabilidade. Diferente deles, nem glorifica o pequeno-burguês como um rebelde nem transforma a caótica rua num paraíso de amor genuíno. A prostituta, neste curta, permanece uma criatura dura até o final. *Berlim* de Ruttmann também retrata figuras de rua realisticamente; mas enquanto Ruttmann se abriga na neutralidade sem cor do *Neue Sachlichkeit,* Metzner tira conclusões radicais de suas premissas. *Acidente* supera *Berlim* ou qualquer outro filme do período porque rejeita a polícia, aquele símbolo tranqüilizador de autoridade do cinema alemão. Quando, na cena final, o acamado pequeno-burguês é solicitado por um detetive a identificar seu assaltante, silenciosamente fecha os olhos e de novo cai vítima de sua alucinação com a moeda rolando. A imagem da moeda é a resposta ao pedido do policial. *Acidente,* assim, mostra o caos sem aceitar a submissão à autoridade como o modo de sair dele. Os dispositivos autoritários são repudiados enfaticamente. O caráter verdadeiramente herético deste filme é confirmado pela severa reação do censor. Apesar de *Acidente* tratar de eventos muito menos crus do que os de qualquer filme de Pabst, foi proibido por seu alegado "efeito brutalizante e desmoralizador".[19]

O mesmo espírito de dissensão se manifestou no campo dos filmes ficcionais propriamente ditos. Entre eles houve um franco produto da ideologia vermelha: *Revolte im Erziehungshaus* (*Revolta no Reformatório,* janeiro de 1930), uma versão cinematográfica da peça teatral de Peter Martin Lampel do mesmo nome. Foi uma tentativa isolada de tornar o cinema tão radical quanto o teatro da época. O censor cortou esta tentativa pela raiz, reduzindo a um submisso drama de comportamento o que fora originalmente um violento ataque contra o sádico regime de terror nos reformatórios alemães.[20]

Quanto ao resto, as tendências esquerdistas se materializaram em três filmes, todos lançados em 1929 e fortemente influenciados pelo cinema soviético.[21] Estes filmes tinham um traço interessante em comum: eram banhados por uma densa atmosfera de tristeza.

Um deles foi o *So ist das Leben* (*Assim é a Vida*), de Carl Junghans, um extraordinário trabalho filmado em Berlim e Praga sob enormes dificuldades financeiras. Retratava uma lavadeira representada por Vera Baranovskaia, a estrela de *Mãe* de Pudovkin. Junghans (um tcheco de origem alemã) revelou a vida miserável e a morte desta mulher simples através de uma sucessão de episódios notáveis por seu realismo, assim como por sua consciência social. O banquete onde a criança cai no sono e o sapateiro exibe seu velho gramofone é não menos memorável do que a refeição do funeral num café que ressoa com o barulho de um pianoforte mecânico. Apesar de Junghans ocasionalmente imitar Eisenstein — a estátua gesticuladora de um santo lembra o comovente leão de pedra de Eisenstein —, seu filme estava imbuído de uma resignação não encontrada em nenhuma produção soviética. Comentando *Assim é a Vida*, Carl Vincent fala de sua "*tristesse* tocante e sorridente" no rosto da dor e decadência humanas.[22]

Jenseits der Strasse (*Porto Flutuante*) de Leo Mittler, que incluiu belas externas de Hamburgo, foi um dos primeiros filmes a tocar no problema do desemprego. Multidões de desempregados enchem o filme como pano de fundo da ação propriamente dita. À parte esta oportuna inovação temática, *Porto Flutuante* é um filme de rua animado pelo mesmo espírito de *Acidente*. Nele, um colar de pérolas funciona como a moeda no curta de Metzner. Uma moça há muito tempo desempregada vê um velho mendigo achar o colar na rua e convence o amigo do mendigo, um jovem trabalhador desempregado, a roubá-lo. Ele fracassa e volta de mãos vazias; em conseqüência, a moça o deixa por um próspero cavalheiro mais velho. Assaltado pela imagem do brilhante colar, o desmoralizado trabalhador se esgueira de volta ao barco abandonado que serve de abrigo a seu ex-amigo. Lá, ele e o mendigo chegam às vias de fato, e como o mendigo lê assassinato na mente do assaltante, foge com as pérolas — foge em tal pânico que cai na água e se afoga. Bolhas em forma de pérolas aparecem e desaparecem na superfície da água. No final, perdemos o trabalhador numa multidão de desempregados. Os críticos alemães enfatizaram o estilo russo deste filme. Sua diferença com relação a *Tragédia da Rua* é tão óbvia quanto sua melancolia.[23]

Mutter Krausen's Fahrt ins Glück (*Viagem de Mãe Krausen à Felicidade*), o filme de maior sucesso deste grupo, foi feito pelo ex-cinegrafista Piel Jutzi, com um roteiro que Heinrich Zille escreveu

pouco antes de morrer. Apesar de a imaginação de Zille como sempre centralizar-se em suas adoradas favelas berlinenses e sua ruína humana, o filme diferiu consideravelmente dos filmes de Zille de 1925 e 1926. Neles, os ambientes proletários construídos em estúdio haviam sido o cenário de acontecimentos que alimentavam as ilusões sociais da baixa classe média; neste novo e último autêntico filme zilliano, não foram permitidas as ilusões que invalidavam o verdadeiro ambiente do Norte de Berlim, revelado com a ajuda de numerosas tomadas documentais.

Este é um ambiente caracterizado por abomináveis condições de habitação. Para aumentar sua renda como vendedora de jornais, Mãe Krausen aluga seu único quarto a um duvidoso inquilino, enquanto ela, com seus filhos crescidos, Paul e Erna, acampam na cozinha. O inquilino, por sua vez, mantém uma prostituta e seu filho neste quarto. Como os jovens Krausen não podem evitar de encontrar com ele, são expostos à sua influência demoníaca. Ele seduz Erna e persuade Paul, que esqueceu temerariamente as recomendações da mãe, a completar este esquecimento participando de um roubo. Paul e o inquilino invadem uma casa de penhores, mas a polícia interfere e prende Paul na casa da mãe. Com o filho levado como um criminoso, todo o universo de Mãe Krausen se despedaça. Com o filho da prostituta — "O que a vida poderia dar àquela criança?" — ela abre o bico de gás e parte em viagem para a felicidade.

A atmosfera de autopiedade que cerca a fuga de Mãe Krausen para a morte lembra o suicídio do dono do bar em *Sylvester* de Carl Mayer.[24] Na realidade, este último filme de Zille não seria nada além de um drama de instinto modernizado se não incluísse um tema nunca antes introduzido no cinema alemão. O tema se afirma nas partes do filme que elaboram sobre a relação entre Max e Erna. Max, um jovem trabalhador com consciência de classe apaixonado por Erna, a abandona furioso quando descobre sua ligação com o inquilino. Porém mais tarde seu iluminado amigo trabalhador consegue convencê-lo de que tudo fora culpa do sedutor em vez de Erna, e que ele, Max, está se comportando de um modo tipicamente burguês. Max, convertido à moral sexual socialista, volta arrependido para a moça. Sua conversão tende a revelar Mãe Krausen como a heroína pequeno-burguesa de uma pseudotragédia. Os outros episódios que também penetram no mundo ilusório da mãe realçam o significado deste caso de amor. Um deles satiriza a festa de casamento, quando do casamento do inquilino com a prostituta; o outro

retrata uma demonstração de trabalhadores no impressionante estilo de Pudovkin. O problema é saber se o conceito de felicidade de Max supera ou não o de Mãe Krausen. Da ênfase colocada em seu suicídio, apenas uma conclusão pode ser tirada: que o filme tem a intenção não tanto de divulgar esperanças e reivindicações socialistas, mas de revelá-las melancolicamente. Para sermos precisos, as noções de Mãe Krausen são reconhecidas como ilusões; mas mesmo assim elas têm força suficiente para ofuscar as aspirações do campo oposto.[25]

A tristeza desses três filmes indica que suas tendências revolucionárias subjacentes são atitudes secundárias em vez de impulsos primários. Todos os três filmes parecem originar-se de uma mente não muito seriamente preocupada com a emancipação. É como se esta mente estivesse prestes, a qualquer momento, a se retirar de sua posição de vanguarda para uma neutralidade não comprometedora.

Mesmo durante 1928-1929 — aquele pequeno apogeu de crítica social precedendo a queda do período de estabilidade — filmes típicos da paralisia existente predominaram. Algumas vezes corresponderam a padrões de confusão abismal. *Refúgio,* um filme da UFA de 1928, já mencionado em outros contextos,[26] incluiu tomadas de bairros proletários que pareciam tiradas dos filmes de Pudovkin ou Eisenstein, mas apesar de estarem imbuídas de um espírito revolucionário, essas tomadas ao estilo russo serviram de fundo para uma ação anti-revolucionária que, é claro, contradisseram estritamente seu significado inerente. Seu uso meramente decorativo pode ser a causa da total falta de conteúdo.

Nem todos os contemporâneos eram insensíveis à persistente paralisia do cinema alemão. Potamkin falou da "despreocupação do diretor alemão com o tema em filmes envolvendo experiência humana".[27] No final de 1928, ao pesquisar a produção do cinema alemão, cheguei à seguinte conclusão: "Falta de essência é a principal característica de toda a produção do período de estabilidade... Se o vazio de nossos filmes, sua ausência de qualquer ação humana, não dá origem a um declínio de substância, isto só pode ser explicado pela obstinação (*Verstocktheit*) — aquela estranha obstinação que desde o fim da inflação prevaleceu na Alemanha e determinou muitas atividades públicas. É como se durante os anos nos quais ocorreu, junto com a modernização das grandes empresas,

um reagrupamento social, a vida alemã tenha se tornado pesadamente paralisada. É quase permitido falar de sua doença... Há uma receita contra isto? Não há receita. Sinceridade, o talento da observação, humanidade — tais coisas não podem ser ensinadas".[28]

Ante certas condições, um estado de paralisia interior coletiva pode ocorrer em qualquer parte. Antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial, por exemplo, a França caiu numa apatia deste tipo. Onde quer que seja que a paralisia se materialize, dá nascimento à mesma indefinível neutralidade. Mas o significado desta neutralidade depende da natureza do conteúdo paralisado. Ele não é o mesmo em toda parte.

NOTAS

1 Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, pp. 217–18.
2 Cf. Samuel e Thomas, *Expressionism in German Life*, p. 180. — Significativamente, foi em 1928 que o cinegrafista Guido Seeber sugeriu a fundação de uma cinemateca nacional. Ver seu artigo "Eine Staats-Kinothek", in *Berliner Tageblatt*, 3 de fevereiro de 1928, citado por Ackerknecht, *Lichtspielfragen*, pp. 151–52.
3 Rotha, *Film Till Now*, p. 182.
4 Cf. Rotha, "Plastic Design", in *Close Up*, setembro de 1929, pp. 228–30; etc.
5 — Sob a supervisão de Pommer, Schwarz também fez *Ungarische Rhapsodie* (*Rapsódia Húngara*, 1928).
6 Tema mencionado por Balázs, *Der Geist des Films*, pp. 64–65.
Para *Volta à Casa* em geral, ver programa deste filme; "Homecoming", in *National Board of Review Magazine*, dezembro de 1928, pp. 7, 10; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, I, 75. De tendência semelhante foi *Dr. Bessel's Verwandlung* (*A Metamorfose do Dr. Bessel*, 1927); cf. Zaddach, *Der literarische Film*, p. 72. — *Narkose* (*Narcose*, 1929), roteiro de Balázs com base numa estória de Stefan Zweig, também deve ser mencionado neste contexto; cf sinopse do filme em *Illustrierter Film-Kurier*, e Balázs, *Der Geist des Films*, pp. 67, 74.
7 Extraído do *Film Society Programme*, 26 de janeiro de 1930. Ver também Freedley e Reeves, *History of the Theatre* pp. 526, 531; Helimund-Waldow, "Combinaison: Le Film et la Scène", in *Close Up*, abril de 1928, pp. 24–27; Gregor, *Zeitalter des Films*, pp. 141–42.
8 Extraído de Schwartzkopf, "Volkverband für Filmkunst", in *Close Up*, maio de 1928, p. 71.
9 Balázs, *Der Geist des Films*, p. 212. Cf. p. 338.
10 Cf. p. 168.
11 Extraído de Bryher, *Film Problems of Soviet Russia*, p. 125. Cf. programa de *Documento sobre Xangai*; MacPherson, "A Document of Shangai", in *Close Up*, dezembro de 1928, pp. 66–69; Balázs, *Der Geist des Films*, p. 97.
12 Cf. Stenhouse, "Die Wunder des Films", in *Close Up*, maio de 1929, pp. 89–91.
13 Prospecto da Liga, e informação dada pelo Sr. Hans Richter.
14 Balázs, *Der Geist des Films*, p. 124.
15 *Inflation* (*Inflação*) de Richter foi o prelúdio de *Die Dame mit der Maske* (*A Dama com a Máscara*, 1928); cf. "Die Dame mit der Maske", in *Ufa-Leih*. Outros filmes de Richter são listados em seu manuscrito inédito "Avantgarde, History and Dates of the Only Independent Artistic Film Movement, 1921–1931".
16 "Freie Fahrt", in *Close Up*, fevereiro de 1929, pp. 97–99.
17 Mac-Pherson, "Uberfall (Accident)", in *Close Up*, abril de 1929, pp. 71–72. Para *Achtung, Liebe-Lebensgefahr* (*Onde Há Amor Há Perigo*, 1929), de Metzner, ver "Achtung, Liebe-Lebensgefahr", in *Close Up*, novembro de 1929, pp. 441–42.
18 Rotha, *Film Till Now*, pp. 275–76 Ver também Hoffman, "Camera Problems" in *Close Up*, julho de 1929, pp. 29–31.
19 Extraído de Metzner, "German Censor's Incomprehensible Ban", in *Close Up*, maio de 1929, pp. 14–15.
20 Berstl, ed., *25 Jahre Berliner Theater*, p. 99; Boehmer e Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, p. 50; Petzet, *Verbotene Filme*, pp. 124–25; Stenhouse, "A

Contemporary", in *Close Up*, maio de 1930, p. 419. A peça teatral de Lampel, *Giftgas über Berlin*, também foi transformada num filme (*Giftgas*, 1929).
21 MacPherson, "*Times* Is Not What They Was!", in *Close Up*, fevereiro de 1929, p. 36, escreve de Berlim: "As multidões durante as primeiras semanas de *Potomok Ghingis Khana* (*Tempestade sobre a Ásia*) eram tão grandes que foi necessário chamar um controle policial especial para estes aficcionados compraram entradas". Para a moda de filmes soviéticos, ver também MacPherson, "As Is", in *Close Up*, agosto de 1928, pp. 5–11.
22 Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 208. Ver também Bardèche e Brasillach, *History of Motion Pictures*, pp. 261–62; Arnheim, *Film als Kunst*, p. 122.
23 Prospecto do filme e sinopse (Biblioteca do Museu de Arte Moderna, arquivo de recortes).
24 Cf. p. 120.
25 Weiss, "Mutter Krausen's Fahrt ins Glück" in *Close Up*, abril de 1930, pp. 318–21; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 163; Arnheim, *Film als Kunst*, p. 168.
26 Cf. p. 177.
27 Extraído de Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film", in *Cinema*, abril de 1930, p. 57. Ver também Potamkin, "Kino and Lichtspiel", in *Close Up*, novembro de 1929, p. 392.
28 Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum", in *Frankfurter Zeitung*, 30 de novembro e 1 de dezembro de 1928.

IV. O Período Pré-Hitler

(1930-1933)

17.

Canções e ilusões

Com a queda da Bolsa de Nova York no outono de 1929, o período de estabilidade terminou definitivamente. Todos os empréstimos à Alemanha foram abruptamente suspensos. O conseqüente retraimento da indústria alemã resultou num grande aumento do desemprego, já disseminado. No final do período pré-Hitler, como podem ser chamados os três últimos anos da República, Berlim ressoou com demonstrações, e subiram à superfície sinistros indivíduos reminiscentes de figuras medievais. Semanas antes do Natal de 1932, ambulantes e mendigos formaram uma compacta fila nas calçadas da Tauentzienstrasse. Eles ofereciam brinquedos e material de limpeza a preço de liquidação, tocavam acordeon e tiravam estridentes sons de lâminas de serras.

A crise econômica levou ao colapso a coalizão entre os social-democratas e os partidos burgueses do Reich. Brünning, nomeado Chanceler (Chefe de Governo) em março de 1930, liderou um gabinete totalmente burguês, apesar de na Prússia os socialdemocratas continuarem no poder. Mantendo-se através de decretos de emergência reacionários (*Notverordnungen*), o regime de Brünning foi muito impopular entre as massas despossuídas, que se ressentiam das mãos de ferro do capitalismo e da corrupção. Hitler ganhou vantagem sobre os comunistas ao seduzir milhões de desempregados, e ao mesmo tempo cortejou com sucesso as grandes empresas. As eleições para o Reichstag em setembro de 1930 significaram uma verdadeira virada a favor dos nazistas. Uniformes das S.A. se tornaram ubíquos; o barulho das brigas de rua se misturava às dissonâncias das lâminas musicais.

Porém, apesar do descontentamento geral com o "sistema", a maioria se recusou a votar com Hitler. Muitos dos que se sentiram atraídos por suas promessas, ao mesmo tempo preferiram apoiar os partidos tradicionais. No Reichstag de 1930, os cento e cinqüenta deputados de Hitler e Hugenberg se confrontaram com duzentos e vinte marxistas e duzentos seguidores de Brünning. Pouco antes de seu triunfo final, Hitler sofreu um sério revés, e é duvidoso que tivesse conquistado o poder se os socialdemocratas não tivessem sido tomados pela apatia.[1]

Esta forte oposição ideológica a Hitler tende a sugerir que um bando de fanáticos e *gangsters* conseguiu subjugar a maioria do povo alemão. Tal conclusão cai por terra diante dos fatos. Em vez de se provar imune à doutrinação nazista, o grosso dos alemães se adaptou ao regime totalitário com uma facilidade que não poderia ser apenas o resultado da propaganda e do terror. Enquanto o fascismo italiano foi uma espécie de exibição teatral, o hitlerismo assumiu os contornos de uma religião.

Era espetáculo espantoso: por um lado, os alemães relutavam em dar a Hitler o reinado; por outro, estavam bastante propensos a aceitá-lo. Tais atitudes contraditórias freqüentemente nascem de um conflito entre as demandas da razão e os desejos emocionais. Como os alemães se opunham a Hitler no plano político, sua estranha prontidão ante o credo nazista deve ter originado dispositivos psicológicos mais fortes do que qualquer escrúpulo ideológico. Os filmes do período pré-Hitler iluminaram, com uma forte luz, a situação psicológica.

Antes de discuti-los, algumas observações preliminares são indispensáveis. Primeiro, houve a transição do filme mudo para o falado. Em 1929, depois de travarem uma dura guerra de patentes, as duas companhias alemãs proprietárias das patentes de todos os filmes falados importantes se fundiram no sindicato Tobis-Klangfilm, que imediatamente começou a lutar contra os grupos norte-americanos competidores. Um ano mais tarde, representantes dos beligerantes se reuniram em Paris e lá chegaram a um acordo fixando a distribuição dos mercados internacionais. Durante este período de transição, o mercado sofreu bastante. Milhares de músicos foram despedidos; muitos cinemas pequenos desapareceram porque foram incapazes de financiar a conversão para o som. Mas a depressão não impediu que a indústria alemã do cinema falado satisfizesse suas necessidades de exportação de modo muito efetivo. Ela possuía a liderança na Europa, e em outros mercados foi superada apenas por Hollywood. Na própria Alemanha, novos regulamentos *Kontingent*, junto com a centralização de todas as patentes pertinentes, refrearam a inundação de filmes norte-americanos. "O filme falado alemão foi deixado a seu próprio desenvolvimento".[2]

Quando os primeiros filmes totalmente falados apareceram — entre eles *Atlantic* feito por E. A. Dupont na Inglaterra, *Die Nacht gehört uns* (*A Noite nos Pertence*), e *Melodie des Herzens* (*Melodia do Coração*), uma produção de Pommer ao estilo de seus últimos filmes mudos — famosos críticos e atores cinematográficos temeram que a introdução do som pudesse colocar em perigo as artes altamente desenvolvidas do movimento da câmera e da edição.[3] O cinegrafista Karl Hoffmann lamentou em 1929, o ano de lançamento desses filmes: "Pobre câmera! Ai de mim! Acabaram seus graciosos movimentos, acabaram seus deslocamentos despreocupados? Está você novamente condenada à mesma escravidão e às algemas que começou a quebrar há dez anos?".[4] Apesar de Hoffmann ter sido muito pessimista — um pouco depois a câmera começou novamente a andar solta —, essas apreensões sem dúvida tinham fundamento. Realizadores cinematográficos em todo o mundo enfatizaram o diálogo de tal modo que as impressões visuais tenderam a degenerar num mero acompanhamento. Para sermos precisos, a nova esfera de raciocínio articulado enriqueceu o cinema; mas este ganho dificilmente compensou a significativa redução dos efeitos visuais. Enquanto afirmações verbais freqüentemente expressam intenções, as tomadas de câmera são suscetíveis de penetrar no não-intencional. Isto foi precisamente o que os filmes mudos maduros fizeram. Eles atingiram níveis abaixo da dimensão da consciência, e como a palavra falada ainda não tinha assumido o controle, imagens não convencionais e até subversivas tinham a possibilidade de aparecer. Mas quando o diálogo as substituiu, as imagens impenetráveis definharam e os significados intencionais prevaleceram. É preciso dizer que, apesar de tais mudanças, a mídia cinema preservou seu significado social? Filmes falados são tão sintomáticos de atitudes de massa quanto os filmes mudos, apesar de a análise destas atitudes ser dificultada em vez de facilitada pela adição de palavras faladas.

No conjunto, os alemães privilegiaram menos do que os norte-americanos os filmes de puro diálogo. Tanto Pabst quanto Lang desenvolveram engenhosos truques para perpetuar o importante papel

dos efeitos visuais.[5] Esta ênfase aos valores pictóricos persistiu durante a era nazista, como pode ser melhor exemplificado pelo surpreendente contraste entre os cine-jornais de guerra alemães e os norte-americanos: enquanto os nazistas insertaram longas seqüências pictóricas sem nenhum comentário verbal, os norte-americanos reduziram as tomadas a ilustrações dispersas da exuberante eloqüência de algum comentarista.

E finalmente, antes de examinar os filmes, o endurecimento da censura sob o governo de Brünning deve ser mencionado. Pretendendo estrita neutralidade, a administração Brünning freqüentemente se rendia às reivindicações nazistas e aos grupos de pressão reacionários. *Ins Dritte Reich* (*No Terceiro Reich*, 1931) um filme sobre a campanha eleitoral da esquerda, foi proibido por estigmatizar os interesses empresariais alemães, o judiciário alemão e o Partido Nacional Socialista. As notórias demonstrações nazistas contra *Nada de Novo no Front Ocidental*, em dezembro de 1930, induziram os censores, que originalmente aprovaram o filme, a suspender sua exibição posterior sob o fraco pretexto de que colocaria em perigo o prestígio alemão no exterior. Ao mesmo tempo, as gargantas esquerdistas atacaram as exibições do filme de Frederico, *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (*Sansouci*); mas desta vez os censores permaneceram imóveis.[6]

Milhares de filmes alemães não deram sinal de terem sido absolutamente afetados pela eclosão da crise econômica. Junto com os eternos suspenses de mistério, os melodramas locais berlinenses e as farsas militares, vários tipos de filme cultivados durante os anos da estabilidade continuaram a florescer.[7] Entre eles estavam adaptações das comédias de *boulevard* francesas tão vazias de vivacidade quanto suas antecessoras, e muitos *Kulturfilme* que popularizavam países exóticos e assuntos científicos.[8] Seguindo o exemplo de documentários anêmicos como *Bismarck* e *Guerra Mundial*, o muito censurado *"1914"* de Oswald (1931) tratou das causas da Primeira Guerra Mundial com uma objetividade totalmente fingida.[9] A tradição de desviar os ressentimentos que poderiam ameaçar o regime existente para questões politicamente neutras também se manteve viva. Válvulas de escape eram facilmente encontradas em casos de procedimentos judiciais desumanos. Um produto deste tipo foi o filme da UFA, *Voruntersuchung* (1931), no qual Robert Siodmak

dramatizou brilhantemente a insuficiência da evidência circunstancial.[10]

A opereta tirou mais proveito do que qualquer outro gênero escapista das possibilidades oferecidas pelo som. Agora que a música podia ser incluída, montes de musicais repletos de canções despontaram. Já em 1930, a UFA ajudou a iniciar a moda lançando *Die Drei von der Tankstelle* (*O Caminho do Paraíso*), um tipo de opereta que, é verdade, não conseguiu convencer a platéia nova-iorquina, mas que foi um sucesso na maioria dos países europeus. Encenada pelo vienense Wilhelm Thiele, sob a supervisão de Pommer, este filme foi um divertido sonho feito de elementos da vida cotidiana (Ilustração 41). Três despreocupados jovens de repente na falência compram um posto de gasolina com a venda de seu carro; lá se dedicam a flertar com uma bonita moça que de vez em quando aparece em sua baratinha — uma brincadeira que, após alguma confusão emocional, logicamente termina com um dos três rivais vencendo. A refrescante idéia de mudar o paraíso da opereta de seus locais tradicionais para a estrada aberta foi apoiada pelo excêntrico uso da música. Cheia de extravagâncias, a partitura constantemente interferia no enredo meio racional, levando personagens e até objetos a se comportarem de um modo brincalhão. Uma valsa imotivada convidava trabalhadores que confiscavam a mobília não paga dos amigos a se transformarem em dançarinos, e toda vez que a amorosa baratinha se aproximava, sua buzina emitia compassos que perpassavam o filme com a teimosia de um genuíno *leitmotiv*.[11]

A maioria das operetas seguiu as velhas receitas: de *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* (*Dois Corações em Tempo de Valsa*, 1930) à encantadora *Walzerkrieg* (*A Guerra das Valsas*, 1933), de Ludwig Berger, continuaram a vender ao público os sonhos uniformizados de uma idílica Viena.[12] Esta lucrativa especulação da nostalgia romântica atingiu seu clímax com *O Congresso se Diverte*, 1931, de Eric Charrell, uma produção de Pommer que filmou os namoros de uma doce moça vienense tendo como imponente pano de fundo o Congresso vienense de 1814.[13] Espetaculares demonstrações de massa alternavam-se com íntimos *tête-à-tête* envolvendo o Czar em pessoa, e as intrigas diplomáticas de Metternich acrescentavam um agradável toque de alta política. Elaborada em vez de despreocupada, esta superopereta com suas agradáveis melodias e inteligentes idiossincrasias estruturais equivaleu a um compêndio de todos os temas imagináveis de opereta. Alguns criaram moda. Parti-

cularmente freqüentes foram as imitações da seqüência de *O Congresso se Diverte,* na qual Lilian Harvey, em seu passeio pelo campo, passa por vários tipos de pessoas que acompanham a canção que ela canta em sua carruagem.

A opereta não foi o único tipo de filme a dar um importante papel à música. Assim que o som se tornou uma realidade, os realizadores cinematográficos correram para capitalizar a popularidade de cantores famosos. E apesar de os resultados não poderem ter sido piores, o público se rendeu a eles arrebatadamente. Filmes exibindo a glamorosa voz de Tauber eram moda, e quando Kiepura representou num barco de pesca, com o panorama de Nápoles atrás, todo mundo forçosamente se rendeu a tal mistura de beldades.[14]

Ao contrário dos *Kulturfilme* e operetas, os filmes de corte transversal mudaram seu caráter durante os anos pré-Hitler. Tornaram-se veículos de um otimismo abrangente estranho a suas tendências anteriores. Este novo otimismo afirmou-se vigorosamente na pioneira experiência sonora de Ruttmann, *Die Melodie der Welt* (*Melodia do Mundo,* 1930), um filme de corte transversal feito com material colocado à sua disposição pela Hamburg-Amerika Line. Cinematograficamente, o filme foi uma interessante peça de pioneirismo, pois sua "montagem" rítmica incluiu não apenas variadas impressões visuais, mas todos os tipos de sons e correntes musicais. Tematicamente, esta "montagem" reuniu nada mais do que a soma total das atividades e conquistas humanas: estruturas arquitetônicas, típicos modos de amor, meios de transporte, cultos religiosos, os exércitos do mundo, aspectos do negócio de guerra, esportes, entretenimentos e assim por diante. De acordo com o comentário do próprio Ruttmann sobre seu filme, a seção religiosa "culmina com suntuosas demonstrações de massa rendendo homenagem a diversas divindades. Mas a variedade de personagens adorados por esses devotos, que se dirigem ora a Buda, ora a Jesus ou a Confúcio, é uma fonte potencial de conflito, e como tal leva à parte subseqüente, 'O Exército'. Um clarim marcial interrompe a música sagrada, e soldados de todo o mundo começam a desfilar", etc.[15]

Além de enfatizar ingenuamente a banalidade do pensamento em *Melodia do Mundo,* este comentário revela os princípios subjacentes ao filme. Enquanto *Berlim,* neutro como foi, ainda tratava da dureza das relações humanas mecanizadas, *Melodia do Mundo* manifesta uma neutralidade completamente indiscriminada e que im-

plica a total aceitação do universo. São duas coisas diferentes envolver o mundo num espírito consciente do milagre de simples Folhas de Grama, e aceitar um mundo no qual não importa se "Jesus ou Confúcio" é adorado, contanto que as multidões de fiéis sejam suntuosas. Um crítico francês disse de *Melodia do Mundo*: "Em minha opinião, teria sido melhor tratar apenas de alguns dos assuntos apresentados".[16] Esta observação aponta a fraqueza básica do hino cósmico de Ruttmann. Sua "melodia do mundo" é vazia de conteúdo, porque sua preocupação com o conjunto do mundo o leva a negligenciar o conteúdo específico de cada uma das melodias reunidas.

Das Lied vom Leben (*Canção da Vida,* 1931), lançado apenas após duas batalhas com o conselho de censores, seguiu um padrão semelhante. Foi um típico filme de corte transversal. Feito pelo diretor de teatro russo Alexis Granovsky, que se mudara de Moscou para Berlim, esta produção do Tobis nasceu de um ousado documentário sobre uma operação cesariana. O filme consiste em episódios frouxamente ligados que, com a ajuda das agradáveis canções de Walter Mehring, elabora sobre generalidades como amor, casamento e nascimento. Na seqüência de abertura, uma jovem comparece a um jantar em homenagem a seu noivado com um libertino mais velho, que quer apresentá-la a seus amigos. Um verdadeiro espetáculo de truques cinematográficos transforma a festa de noivado numa reunião macabra destinada a simbolizar a depravada geração passada. Horrorizada com esta companhia, a moça foge. Tenta afogar-se no mar, e então se apaixona por seu salvador, um jovem engenheiro da marinha. A passagem mostrando seu reaceso desejo pela vida e a lua-de-mel do casal na costa sulista é uma ambiciosa peça de poesia cinematográfica. Agora a operação cesariana ocorre. Este memorável episódio enfatiza o contraste entre as roupas brancas do cirurgião e suas luvas de borracha pretas — um contraste que indica efetivamente que a moça paira entre a vida e a morte. Um filho nasce, e sua chegada faz surgir cenas idealizando a relação mãe-filho. No finalzinho, o menino crescido é visto indo para o mar do qual seu pai veio e para onde sua mãe tentou fugir.

A ênfase que este filme colocou em imagens do mar é sintomática de uma atitude que encontra sua expressão verbal na seguinte cena: depois de salvar a moça, o engenheiro da marinha a leva numa grua, e enquanto eles flutuam no céu, "o homem, a moça e

uma terceira pessoa, que pode ser um médico ou um filósofo ou um profeta, olham para baixo, para a vida, enquanto uma voz canta a glória do trabalho e do progresso" [17] (Ilustração 42). Cenas simbólicas deste tipo se repetem. Um resultado do popular pensamento do pós-guerra, o filme não faz diferença entre as várias formas de vida, mas exalta a vida em todas as sua formas. Isto é responsável pela onipresença do mar: ele é tão grandioso e inarticulado como a subjacente concepção de vida do filme. *Canção da Vida* se parece com *Melodia do Mundo* por seu entusiasmo vago.[18]

A virada dos filmes de corte transversal da Nova Objetividade para um otimismo louvatório indica uma importante mudança. Durante os anos de estabilidade, a relutante neutralidade desses filmes testemunhou o descontentamento interior com o "sistema" estabelecido; pode-se assim afirmar com segurança que seu excesso de alegria durante os anos de crise refletiu uma atitude inversa: o desejo de acreditar que tudo estava bem. Era como se, agora que a depressão econômica ameaçava subverter a existente ordem das coisas, as pessoas estivessem tomadas pelo medo de uma catástrofe e, em conseqüência, nutrissem todos os tipos de ilusão sobre a sobrevivência de seu mundo.

Milhares de filmes — a maioria comédias entremeadas de canções — alimentaram tais esperanças. Animadas pelo mesmo otimismo que estimulou *Melodia do Mundo* e *Canção da Vida*, eles mantiveram a neutralidade no interesse do *status quo*. Sua surpreendente preponderância era um sinal infalível do desespero disseminado.

Muitos desses produtos foram planejados para tranqüilizar o desempregado. *Gassenhauer* (1931), de Lupu Pick, por exemplo, filmou um grupo de músicos desempregados que derrota a miséria tocando em sombrios pátios uma canção de rua que eventualmente se torna popular. O filme, com suas familiares figuras zillianas, relembrou *Sous les Toits de Paris* (*Sob os Tetos de Paris*), de René Clair, assim como *As Aventuras de uma Nota de Dez Marcos*, de Balázs. Foi, incidentalmente, o primeiro e último filme falado de Pick; ele morreu pouco depois de terminá-lo.[19] Outro filme convidou o desempregado sob pressão a confiar numa miragem de esquemas de recolocação, colônias de barracas e coisas semelhantes.[20] O título do filme, *Die Drei von der Stempelstelle* (1932), foi um plágio total do pioneiro *O Caminho do Paraíso* de Thiele.

Um expediente muito usado consistia em fingir que os próprios desprivilegiados estavam plenamente satisfeitos com sua sina. Na comédia da UFA, *Ein Blonder Traum* (*Sonho Louro*, 1932), a pobreza força dois lavadores de vidraças e uma moça que atuava como projétil vivo num *show* ambulante a procurarem abrigo em velhos vagões de trem numa campina. Eles reclamam de sua condição? A música que expressa os sentimentos destas invejáveis criaturas inclui as seguintes palavras: "Nós não estamos pagando aluguel, construímos nosso lar no coração da natureza, e apesar de nossos ninhos serem menores, isto realmente não importa".[21]

Como a maioria das pessoas prefere ninhos maiores, uma série de filmes se dedicou a histórias de sucesso. Uma interessante contribuição foi feita pela UFA com *Mensch Ohne Namen* (*O Homem sem Nome*, 1932).[22] Nele, Werner Kraus representa um industrial alemão que sofre de amnésia quando prisioneiro de guerra na Rússia. Anos após a guerra, recupera a memória, volta a Berlim e lá sabe que as autoridades o declararam morto. A cena em que um escrevente sobe numa gigantesca escada entre filas de arquivos e lá de cima grita que Werner não mais existe ilustra de modo impressionante as engrenagens enlouquecedoras da burocracia (Ilustração 43). Para completar o azar do ex-industrial, tanto sua mulher quanto seu amigo não o reconhecem. Sua queda não intencional espelha a da classe média durante os anos de crise. O filme se desenvolve numa direção que lembra estranhamente o filme de Zille *Favelas de Berlim*.[23] O homem que, é lógico, planeja cometer o costumeiro suicídio, é socorrido por um obscuro agente de vendas e por uma estenógrafa desempregada, e com sua ajuda reembarca numa promissora carreira. Ele assume um novo nome depois de ter recusado o direito ao antigo, promove com sucesso uma invenção própria e, em sua subida, difere do engenheiro de *Favelas de Berlim* apenas porque casa com a pobre estenógrafa em vez de com uma moça da alta classe média. A época estava ruim para as estenógrafas, e alguma coisa tinha de ser feita em seu favor.

Os tempos na realidade estavam tão ruins que até especialistas qualificados não podiam contar com recontratação quando eram demitidos. A maioria dos filmes de sucesso, em conseqüência, enfatizava a sorte em vez da capacidade como verdadeira fonte de brilhantes carreiras. Caracteristicamente, títulos de filme como *Das Geld Liegt auf der Strasse* (*O Dinheiro Está na Rua*), *Morgen geht's uns Gut* (*Amanhã Estaremos Bem*) e *Es wird schon wieder Besser* (*As

Coisas Serão Melhores de Novo) eram então bastante comuns. E não importa quão improváveis os próprios filmes provassem ser, a platéia prontamente os engolia, contanto que eles correspondessem a seus títulos. Sorte como o veículo do sucesso: os alemães deviam estar no auge da falta de esperança para aceitar uma noção tão completamente estranha a suas tradições.

Empregados de nível baixo e baixa classe média eram os favoritos declarados da Fortuna em todos esses filmes. Representativo de toda a tendência, que atingiu seu clímax artístico com as espirituosas comédias de Erich Engel, foi *Die Privatsekretärin* (*A Secretária Particular*, 1931), um filme leve cuja tremenda popularidade estabeleceu o domínio das atraentes tramas de Wilhelm Thiele. Uma esperta moça de cidade pequena (Renate Müller) consegue emprego num banco berlinense e, ao trabalhar além do horário, numa tarde, dela se aproxima o patrão, que ela imagina ser apenas outro empregado. Eles saem juntos à noite, e o resultado previsível é sua promoção à posição de mulher do banqueiro.[24]

No filme da UFA, *Die Gräfin von Monte Christo* (*A Condessa de Monte Cristo*, 1932), esta espécie de sonho se transformou num verdadeiro conto de fadas tirado da vida cotidiana. Brigitte Helm faz uma extra de cinema que desempenha o papel de uma dama viajando num belo carro. Começa a filmagem noturna; mas em vez de descer na entrada do hotel construído em estúdio Helm e sua amiga continuam em frente até que chegam a um hotel de luxo de verdade, onde a pseudodama é recebida como uma hóspede de distinção por causa do nome "Condessa de Monte Cristo" em suas malas vazias. Uma engraçada intriga envolvendo um desagradável ladrão de hotéis e um nobre cavalheiro escroque possibilitam que, por um curto espaço de tempo, ela mantenha as aparências e leve a vida que sonhou — uma vida consideravelmente enriquecida pelo escroque apaixonado por ela. Num belo dia, a polícia entra em cena; prende o adorável escroque e sem dúvida teria dado um fim à falsa condessa se não fosse pelo desejo da UFA de alimentar esperanças nos corações dos pobres figurantes. A fuga de Helm se torna uma história de primeira página, e, com sua avidez por publicidade, os executivos do estúdio não apenas param de persegui-la, mas fazem-na assinar um vantajoso contrato; provando conclusivamente o que todos esses ópios cinematográficos tendiam a demonstrar: que a própria vida cotidiana é um conto de fadas.

Mas como seduzir alguém com um benevolente conto de fadas? Aqui Hans Albers aparece. Este ator cinematográfico, que retratou adúlteros e velhacos bem vestidos, de repente se tornou o favorito número um do cinema na Alemanha, a encarnação do Príncipe Encantado. Pommer escalou-o para quatro filmes da UFA, e exceto pelo último, *F.P. 1 Antwortet Nicht* (*F.P. 1 Não Responde*, 1932), em que a resignação sentimental prevaleceu, Albers invariavelmente era um vitorioso glorioso — não importa se desempenhava o papel do maluco capitão em um cruzeiro de opereta em *Bomben auf Monte Carlo* (*Loucura em Monte Carlo*, 1931), um amoroso palhaço em *Quick* (1932), ou um simples telegrafista em *Der Sieger* (*O Vencedor*, 1932).[25] Ele tremia de radiante vitalidade, era extremamente agressivo e, como um verdadeiro bucaneiro, aproveitava qualquer oportunidade. Mas não importa qual fosse sua ação, se atacando inimigos ou cortejando garotas, tudo era feito de um modo não premeditado — como se fosse levado por humores em mutação e circunstâncias, em vez de pelo firme desejo de realizar um projeto. Na realidade, ele era o oposto de um planejador. E a partir do momento em que não se importava muito com sua sorte, a Fortuna por sua vez o perseguia com a persistência de uma mulher apaixonada e dava-lhe uma ajuda sempre que esbarrava numa das muitas armadilhas preparadas para ele. É claro que aceitava a ajuda oferecida, e então prosseguia, tão negligente quanto nunca. Cada filme de Albers enchia as casas de exibição dos bairros proletários assim como as do Kurfürstendamm. Este dínamo humano com o coração de ouro encarnava no cinema o que todo mundo desejava ser na vida real (Ilustração 44).

NOTAS

1 Para todo o periodo, ver Rosenberg, *Geschichte der Deutschen Republik*, pp 222–38; Schwarzschild, *World in Trance*, esp. p. 319.
2 Extraído de Kraszna-Krausz, "A Season's Retrospect", in *Close Up*, setembro de 1931, p. 227. Ver também Olimsky, *Filmwirtschaft*, pp. 63–66; Rotha, *Film Till Now*, p. 183; Boehmer e Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, pp. 7–8; Jason, "Zahlen sehen uns an...", in *25 Jahre Kinematograph*, pp. 67, 69–70; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 10–11, 98–99.
3 Kalbus, *ibid.*, pp. 11–13, 38; sinopse de *Melodia do Coração* em *Illustrierter Film-Kurier*.
4 Hoffman, "Camera Problems", in *Close Up*, julho de 1929, p. 31.
5 O recentemente falecido Valerio Jahier, um importante teórico de cinema francês, observa sobre o cinema alemão: "Este cinema preservou suas características mesmo com a invenção do som, como pode ser visto nos filmes de Pabst e Fritz Lang, não importa se produzidos na Alemanha ou no exterior". Cf. Jahier, "42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 71.
6 Cf. Olimsky, *Filmwirtschaft*, p. 30; Boehmer e Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, pp. 48, 52–54; Kraszna-Krausz, "A Letter on Censorship", in *Close Up*, fevereiro de 1929, pp. 56–62; Altman, "La Censure contre le Cinéma", in *La Revue du Cinéma*, 1 de fevereiro de 1931, pp. 39–40. — Muito material pertinente em Petzet, *Verbotene Filme*.
7 Para suspenses de mistério, ver Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 55–56, 85–86; Petzet, *Verbotene Filme*, pp. 14–16, 21–22; "Geheimdienst", in *Filmwelt*, 21 de junho de 1931; *Illustrierter Film-Kurier* (sinopse de *Panik in Chicago*, *Pânico em Chicago*, 1931) e *Schuss im Morgengrauen* (*Alvorada Sangrenta*, 1932). — *Das Ekel* (1931) com Max Adalbert, o brilhante comediante berlinense, deve ser mencionado como uma instância do melodrama local; sinopse em *Illustrierter Film-Kurier*. — Kalbus, *ibid.*, pp. 91–92, lista uma série de farsas militares. Particularmente bem-sucedida foi *Drei Tage Mittelarrest* (*Três Dias na Casa de Guarda*, 1930); cf. Kraszna-Krausz, "A Seasons's Retrospect", in *Close Up*, setembro de 1931, p. 227, e Kalbus, *ibid.*, p. 92.
8 Comédias cinematográficas no estilo *boulevard* francês foram, por exemplo, *Nie wieder Liebe* (*Amor Nunca Mais*, 1931); (Kalbus, *ibid.*, p. 46, e Kracauer, "Courrier de Berlin", in *La Revue du Cinéma*, 1 de outubro de 1931, pp. 54–55); *Kopfüber ins Glück*, 1931 (sinopse em *Illustrierter Film-Kurier*); *Der Frechdachs*, 1932 (sinopse in *Illustrierter Film-Kurier*). — Para os *Kulturfilme* da época, ver UFA, *Kultur-Filme*, 1929–1933; *Film Society Programme*, 12 de abril de 1931, 31 de janeiro e 8 de maio de 1932; Weiss, "Achtung Australien! Achtung Asien!" in *Close Up*, junho de 1931, p. 149; Bryher, "Notes on some Films", *ibid.*, junho de 1932, pp. 198–99; Weiss, "Das keimende Leben", *ibid.*, setembro de 1932, pp. 207–8.
9 Cf. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 79–80.
10 Bryher, "Berlin, April 1931", in *Close Up*, junho de 1931, pp. 130–31; Arnheim, *Film als Kunst*, pp. 288–89. O filme *Täter gesucht* (*A Visita da Tia*, 1931) foi de uma tendência semelhante; cf. "Das Netz der Indizien", in *Filmwelt*, 22 de março de 1931.

11 Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 164; Bardèche e Brasillach, *History of Motion Pictures*, p. 346; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 25–26.
12 Para *Dois Corações em Tempo de Valsa*, ver Balázs, *Der Geist der Films*, p. 178; para *Guerra das Valsas*, Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 33. Outros filmes-opereta da época foram *Liebeswalzer* (*Valsa do Amor*, 1930); cf. Kalbus, *ibid.*, p. 25, e Arnheim, *Film als Kunst*, pp. 295–96; *Walzerparadies* (*O Paraíso das Valsas*, 1931), sinopse em *Illustrierter Film-Kurier*; etc. Ver também Kalbus, *ibid.*, p. 26 ss.
13 Kalbus, *ibid.*, pp. 35–36.
14 Kalbus, *ibid.*, pp. 29–30, 32; Weiss, "The First Opera-Film", in *Close Up*, dezembro de 1932, pp. 242–45.
15 Extraído de Ruttmann, "La Symphonie du Monde" in *La Revue du Cinéma*, 1 de março de 1930, p. 44. Cf. Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 169; Jahier, "42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 65.
16 Extraído de Chevalley, "Mickey Virtuose — La Melodie du Monde", in *Close Up*, janeiro de 1930, p. 72. — *Film Society Programme*, 14 de dezembro de 1930, expressa uma opinião mais positiva.
17 Extraído de Hamilton, "Das Lied vom Leben", in *National Board of Review Magazine*, novembro de 1931, p. 8. Ver também sinopse em *Illustrierter Film-Kurier*; Bryher, "Berlin, April 1931", in *Close Up*, junho de 1931, p. 132. Arnheim, *Film als Kunst*, pp. 91, 254–56, 288, 290, 298. Para *Die Koffer des Herrn O.F.* (*A Bagagem do Sr. O.F.*, 1931) de Granovsky, ver Kraszna-Krausz, "Four Films from Germany", in *Close Up*, março de 1932, p. 45.
18 Que este foi o mesmo vago entusiasmo que se manifestou nos filmes abstratos da época parece o mais provável, pois Ruttmann, o criador de *Melodia do Mundo*, continuou a cultivar esta arte sem objetivo. Seu *Week End* (*Fim de Semana*, 1930) não foi nada além de uma pequena trilha sonora lembrando os múltiplos barulhos de um dia de trabalho e de um domingo no campo; seu *In der Nacht* (*Na Noite*, 1931) traduziu a música de Schumann de mesmo nome em termos de configurações visuais abstratas. Oskar Fischinger, um aluno de Ruttmann, especializou-se em ilustrações semelhantes de partituras musicais e além disso fez filmes de propaganda com padrões abstratos. Deve ser também mencionado que durante aqueles anos Hans Richter manteve sua postura de artista de vanguarda e Lotte Reiniger continuou lançando seu familiar filme de silhueta. Para os filmes de Ruttmann do período, ver Hamson, "Une Nouvelle Oeuvre de Ruttmann", in *La Revue du Cinéma*, 1 de julho de 1930, pp. 70–71; *Film Society Programme*, 6 de dezembro de 1931; *Film Index*, p. 642a; Kracauer, "Courrier de Berlin", in *La Revue du Cinéma*, 1 de agosto de 1931, pp. 64–65. Para os filmes de Fischinger, ver Weinberg, "Complete List of Films by Oskar Rischinger", nota batida a máquina, Biblioteca do Museu de Arte Moderna, arquivos de recortes; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p 160; *Film Society Programme*, 10 de janeiro de 1932. O primeiro filme sonoro de Richter foi um burlesco sobre uma feira, *Alles dreht sich, Alles bewegt sich* (*Tudo Revolve*, 1929). Weinberg, *An Index to... Hans Richter*, pp. 9–15, lista o trabalho criativo de Richter. Para Lotte Reiniger, ver Bryher, "Notes on Some Films", in *Close Up*, setembro de 1932, p. 198; *Film Society Programme*, 19 de outubro e 14 de dezembro de 1930, 8 de março de 1931, 30 de outubro de 1932. The Film Society, Londres, também mostrou, e comentou resumidamente, o fil-

me abstrato de Moholy-Nagy, *Schwartz-Weiss-Grau* (*Preto-Branco-Cinzento*, 1932), *Film Society Programme*, 20 de novembro de 1932. O manuscrito inédito do Sr. Richter "Avantgarde..." é rico em informações pertinentes.

19 Arnheim, *Film als Kunst*, pp. 203, 249; "Gassenhauer" in *Filmwelt*, 5 de abril de 1931. Uma espécie de filme zilliano foi também *Mieter Schulze gegen Alle* (1932). Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 38-39, enfatiza o otimismo subjacente a este filme.

20 Cf. Kracauer, "'Kuhle Wampe' verboten!", in *Frankfurter Zeitung*, 5 de abril de 1932.

21 Sinopse com a letra das canções em *Illustrierter Film-Kurier*. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 46.

22 Sinopse in *Illustrierter Film-Kurier*. Kalbus, *ibid.*, p. 56.

23 Cf. p. 170 s.

24 Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 54. Para um filme semelhante, *Dolly macht Karriere* (*A Carreira de Dolly*, 1930), ver Weiss, "A Starring Vehicle", in *Close Up*, novembro de 1930, pp. 334-35.

25 Para filmes estrelados por Albers, ver Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 38, 53, 59. Cf. sinopse em *Illustrierter Film-Kurier*; programa de *Loucura em Monte Carlo*.

18.

Um assassino entre nós

Apesar de todos os esforços para manter a neutralidade no interesse do *status quo*, a fachada da Nova Objetividade começou a desmoronar depois de 1930. Isto é corroborado pelo desaparecimento dos filmes de rua e de juventude que durante o período de estabilidade serviram aos dispositivos autoritários paralisados como uma válvula de escape em forma de sonho. Tais sonhos cinematográficos não eram mais necessários, porque agora a paralisia terminara, todos os tipos de propensões, autoritárias ou não, tinham liberdade de se manifestar. Como no período do pós-guerra, o cinema alemão se tornou um campo de batalha de tendências interiores conflitantes.

Em 1930, Potamkin escreveu: "Há indicações de que na Alemanha as pessoas sérias forçarão o cinema alemão a sair de sua letargia e do impasse do estúdio e a tratar de assuntos importantes. A Alemanha está se aproximando de uma crise política, e com ela de uma crise intelectual e estética. . ."[1] Quem passa por uma crise é capaz de pesar os prós e os contras antes de determinar sua linha de conduta. Isto foi exatamente o que os alemães fizeram — a se julgar por dois importantes filmes: *Der blaue Engel* (*O Anjo Azul*) e *M, einer Stadt sucht einen Mörder* (*M — O Vampiro de Dusseldorf*), que podem ser considerados afirmações sobre a situação psicológica da época. Ambos os filmes penetraram nas profundezas da alma coletiva que, em filmes como *Canção da Vida* e *A Secretária Particular*, foram completamente ignoradas. É verdade que durante os anos de estabilidade, Pabst e Ruttmann também tentaram descobrir as camadas subterrâneas da realidade contemporânea. Mas enquanto eliminaram o significado de seus filmes através do melo-

drama ou da imparcialidade, *O Anjo Azul*, assim como *M — O Vampiro de Dusseldorf*, respiraram um forte senso de responsabilidade por tudo o que foi exposto neles. Foram produtos de uma mente libertada daquela "letargia" à qual Potamkin alude.

O Anjo Azul (1930) foi um filme da UFA baseado na novela anterior à guerra de Heinrich Mann, *Professor Unrath*, que, com outras novelas do mesmo autor, estigmatizaram os vícios peculiares à sociedade burguesa alemã. Qualquer nação depende da introspecção crítica como um meio de autopreservação, e foi um duradouro mérito de Heinrich Mann a tentativa de desenvolver uma variedade alemã daquela literatura preocupada com o social que floresceu na Inglaterra e na França por muitas décadas. Se uma estranha acrimônia não tivesse diminuído sua visão, ele poderia ter exercido maior influência do que na realidade exerceu.

Emil Jannings representou o personagem principal do filme. um barbudo professor secundário de uma pequena cidade portuária. Este solteiro de meia-idade antagonizava violentamente seus alunos, que logo percebem as muitas inibições atrás de seus mesquinhos modos tirânicos (Ilustração 45). Quando ele sabe que os rapazes freqüentam o camarim de Lola Lola, a estrela de uma pequena companhia de artistas que representam na taverna O Anjo Azul, decide pedir satisfações à viciada sereia. Possuído de indignação moral e mal dissimulado ciúme sexual, o tolo professor vai a sua hospedaria; mas em vez de colocar um fim aos excessos juvenis, ele próprio sucumbe aos charmes de Lola Lola, aliás, Marlene Dietrich — de tal modo que compartilha seu leito e pede-a em casamento. A conseqüência é que tem de deixar a escola. O que importa? Durante sua festa de casamento, num estado de euforia, consegue impressionar a artista com uma bela imitação do canto do galo. Mas este ponto alto em sua carreira de homem livre é também o início de sua queda. Enquanto a *troupe* viaja de cidade em cidade, Lola Lola não apenas o torna um escravo, mas concorda com a sugestão do empresário de que o marido produza seu engraçado canto do galo no palco. Sua humilhação atinge o clímax quando os artistas voltam a O Anjo Azul na esperança de causar sensação com o ex-professor. Sua esperança se mostra justificada: toda a cidade comparece, bastante ansiosa para ouvir o corococó de seu concidadão. Solicitado a representar, ele lança um terrífico canto, sai do palco e, rugindo incessantemente, começa a estrangular Lola Lola. O pessoal segura o enraivecido louco e casualmente o deixa sozinho. Então ele parece acordar do pesadelo de sua recente existência. Como um animal mortalmente ferido procurando abrigo em sua toca, se esgueira de volta à velha escola, entra em sua sala de aula, e lá se mata.

Pommer, inclinado a promover artísticos filmes falados alemães, encarregou Joseph von Sternberg de dirigir o filme. Natural da Áustria, este brilhante diretor de Hollywood havia provado em *Underworld* (*Paixão e Sangue*) e *The Last Command* (*O Último Comando*) ser um mestre na arte de retratar ambientes de modo que ampliassem as emoções imperceptíveis. Em *O Anjo Azul*, longínquos apitos de nevoeiro soam no porto enquanto Jannings caminha pelas ruas noturnas para a taverna. Quando, prestes a deixar a escola para sempre, senta-se sozinho em sua mesa, um *traveling* envolve a sala de aula vazia com a terna lentidão de um último abraço. Esta tomada reemerge no finalzinho do filme, e agora serve como um obituário, resumindo de modo impressionante a estória do homem morto cuja cabeça caiu na mesa. O apertado interior de O Anjo Azul é dotado de um poder de expressão raramente desejado durante o período de estabilidade. Há uma mistura promíscua de fragmentos arquitetônicos, personagens e objetos indefiníveis. Lola Lola canta sua famosa canção num palco em miniatura tão cheio de adereços que ela própria parece parte da decoração. Jannings chega ao camarim através de um labirinto de varas de pescar, e um pouco mais tarde aparece na companhia de uma cariátide de madeira, que suporta a pequena galeria de onde olha para seu ídolo. Como nos filmes do pós-guerra de Carl Mayer, a persistente interferência de objetos inanimados revela todo o ambiente como um cenário de instintos livres. Perfeitos condutores, estes objetos transmitem a tardia paixão de Jannings, assim como as ondas de excitação sexual que emanam de Lola Lola.

O sucesso internacional do filme — logo após seu lançamento, um clube noturno parisiense foi inaugurado com o nome de "O Anjo Azul" — pode ser creditado a duas razões principais, sendo a primeira, decididamente, Marlene Dietrich. Sua Lola Lola foi uma nova encarnação do sexo. Sua prostituta berlinense pequeno-burguesa, com provocantes pernas e maneiras fáceis, mostrou uma impassividade que incitava a procurar o segredo atrás de seu insensível egoísmo e fria insolência (Ilustração 46). O fato de tal segredo existir também era inferido por sua voz velada que, quando ela canta sobre seu interesse em fazer amor e nada mais, vibra reminiscências

nostálgicas e latentes esperanças. É claro, a impassividade não subsistiu, e talvez não existisse nenhum segredo. A outra razão do sucesso do filme foi seu total sadismo. As massas são irresistivelmente atraídas pelo espetáculo de tortura e humilhação, e Sternberg aprofundou esta tendência sádica ao fazer Lola Lola destruir não apenas o próprio Jannings, mas todo o seu ambiente. Um motivo repetido continuamente no filme é o velho relógio da igreja que toca uma canção popular alemã dedicada a glorificar a lealdade e a honestidade (*Üb' immer Treu und Redlichkeit...*) — uma canção expressando as crenças hereditárias de Jannings. Na passagem conclusiva, imediatamente depois que a música de Lola Lola termina, esta canção é ouvida pela última vez quando a câmera mostra Jannings morto. Lola Lola o matou, e além disso sua música derrotou o repicar dos sinos.[2]

Além de ser uma estória de sexo ou um estudo sobre o sadismo, o filme de Sternberg retoma vigorosamente as tradições do pós-guerra, marcando o final definitivo da paralisia. *O Anjo Azul* pode ser considerado uma variação de *A Rua* de Karl Grune. Como o filisteu da luxuosa sala, o professor de Jannings é representativo da classe média; como o filisteu, ele se rebela contra as convenções trocando a escola por O Anjo Azul, contraparte da rua; e exatamente como o filisteu, o ex-futuro rebelde de novo se submete — não, é verdade, aos velhos padrões da classe média, mas a poderes muito piores do que aqueles de que escapou. É significativo o fato de ele cada vez mais parecer ser a vítima do empresário em vez de o escravo pessoal de Lola Lola. O amor se fora, a rendição incondicional permanece. O filisteu de *A Rua*, o dono do café em *Sylvester*, o porteiro do hotel em *A Última Gargalhada* e o professor no filme de Sternberg, todos parecem moldados com base em um único e mesmo modelo. Este personagem arquétipo, em vez de se tornar adulto, se engaja num processo de regressão realizado com ostentatória autopiedade. *O Anjo Azul* coloca de novo o problema da imaturidade alemã e ao mesmo tempo elabora sobre suas conseqüências, que se manifestam na conduta dos rapazes e artistas que, como o professor, são oriundos da classe média. Sua crueldade sádica resulta da verdadeira imaturidade, que força sua vítima à submissão. É como se o filme contivesse um aviso, como se aquelas figuras cinematográficas antecipassem o que acontecerá na vida real alguns anos mais tarde. Os rapazes são a emergente juventude hitlerista, e o truque do canto do galo é uma modesta contribuição a um grupo de artifícios semelhantes, mesmo se mais engenhosos, muito usado nos campos de concentração nazistas.

Dois personagens ficam fora desses eventos: o palhaço da companhia de artistas, uma figura muda que observa constantemente seu colega temporário, e o bedel da escola, que está presente na morte do professor e que de algum modo lembra o guarda-noturno de *A Última Gargalhada*. Ele também não fala. Estes dois testemunham, mas não participam. Não importa o que possam sentir, se recusam a interferir. Sua resignação silenciosa pressagia a passividade de muitas pessoas sob o regime totalitário.

Fritz Lang contou-me que em 1930, antes de *M — O Vampiro de Dusseldorf* ser produzido, uma pequena notícia apareceu na imprensa, anunciando o título alternativo de seu novo filme, *Mörder unter uns* (*Um Assassino entre Nós*). Logo recebeu inúmeras cartas ameaçadoras e, até pior, teve rudemente recusada a permissão para usar o estúdio de Staaken para fazer seu filme. "Mas por que esta incompreensível conspiração contra um filme sobre o infanticida de Dusseldorf, Kürten?" — perguntou desesperado ao gerente do estúdio. "Ah, bem", disse o gerente, que suspirou aliviado e imediatamente entregou as chaves do Staaken. Lang entendeu; enquanto discutia com o homem, este levantou sua lapela e Lang vislumbrou a insígnia nazista no avesso dela. "Um Assassino entre Nós": o Partido temia ser comprometido. Naquele dia, acrescentou Lang, ele nasceu politicamente.

M — O Vampiro de Dusseldorf começa com o caso de Elsie, uma estudante que desaparece e algum tempo depois é encontrada morta no bosque. Como seu assassinato é precedido e seguido de crimes semelhantes, a cidade vive um verdadeiro pesadelo. A polícia trabalha freneticamente para encontrar o infanticida, mas só consegue inquietar o submundo. Os principais criminosos da cidade decidem então procurar o monstro eles mesmos. Por uma vez seus interesses coincidem com os da lei. Aqui Thea von Harbou pega emprestado um tema da *Dreigroschenoper* (*A Ópera dos Três Vinténs*) de Brecht:[3] o bando de criminosos pede a ajuda de um sindicato de mendigos, transformando seus membros numa rede de discretos observadores. Apesar de a polícia, nesse meio tempo, identificar o assassino como um ex-paciente de um manicômio, os criminosos, com a ajuda de um mendigo cego, se adiantam. À noite eles invadem o edifício de escritórios onde o fugitivo se refugiara, retiram-no do só-

tão e levam-no para uma fábrica abandonada, onde improvisam um "tribunal mafioso"* que eventualmente pronuncia sua sentença de morte. A polícia chega a tempo de entregá-lo às autoridades.

Lançada em 1931, esta produção da Nero encontrou resposta entusiástica em toda parte. Não foi apenas o primeiro filme falado de Lang, mas seu primeiro filme importante após os pretensiosos malogros que dirigiu durante o período de estabilidade. *M — O Vampiro de Dusseldorf* de novo alcança o nível de seus primeiros filmes, *A Morte Cansada* e *Os Nibelungos,* e ao mesmo tempo os supera em virtuosismo. Para aumentar o valor documental do filme, reportagens pictóricas sobre os procedimentos policiais correntes são insertadas de um modo tão competente que parecem parte da ação. Cortes engenhosos interligam os ambientes da polícia com os do submundo: enquanto os líderes do bando discutem seus planos, especialistas da polícia também conferenciam, e estes dois encontros são confrontados mediante constantes mudanças de cena que acarretam sutil associação. O toque cômico inerente à cooperação entre os fora-da-lei e a lei se materializa em várias ocasiões. Testemunhas se recusam a concordar sobre fatos simples; cidadãos inocentes incriminam-se uns aos outros furiosamente. Diante destes alegres intervalos, os episódios que se concentram nos assassinatos parecem até mais horripilantes.

O uso imaginativo do som feito por Lang, para intensificar o horror e o terror, não tem paralelo na história dos filmes falados. A mãe de Elsie, depois de esperar durante várias horas, sai de seu apartamento e desesperadamente grita o nome da filha. Enquanto seu "Elsie!" ressoa, as seguintes fotografias passam através da tela: o vazio vão de escadaria (Ilustração 47); o pátio vazio; o prato não usado de Elsie na mesa da cozinha; uma remota faixa de grama com sua bola; um balão preso nos fios telegráficos — o mesmo balão que o assassino comprou do mendigo cego para obter a confiança da menina. Como um ponto de partida, o grito "Elsie!" está subjacente nessas diferentes tomadas desconectadas, fundindo-as numa sinistra narrativa. Toda vez que o assassino é possuído pela ânsia de matar, assobia algumas notas de uma melodia de Grieg Seu assobio perpassa o filme, um ominoso presságio de seu aparecimento. Uma criança é vista passeando: quando ela pára em frente a uma vitrine, a estranha melodia de Grieg se aproxima e de repente a clara tarde parece nublada por nuvens ameaçadoras. Mais tarde, o assobio chega aos ouvidos do mendigo cego uma segunda vez e determina o destino do assassino. Um outro som fatal é produzido por seu vão esforço em remover, com o punhal, a tranca da porta que bateu atrás dele depois de sua fuga para o sótão. Quando os criminosos estão no último andar do edifício de escritórios, este dissonante barulho, que lembra o prolongado ruído de um rato, revela sua presença.[4]

* Corte mafiosa — No original, *kangaroo court,* uma corte caracterizada por estatutos e procedimentos irresponsáveis, desautorizados e irregulares. (N. da T.)

O verdadeiro centro do filme é o próprio assassino. Peter Lorre o retrata incomparavelmente como um pequeno-burguês infantil que come maçãs na rua e nunca seria suspeito de matar uma mosca. Sua senhoria, quando interrogada pela polícia, descreve seu inquilino como uma pessoa quieta e asseada. Ele é gordo e parece efeminado em vez de resoluto. Um brilhante truque pictórico serve para caracterizar suas propensões mórbidas. Em três ocasiões diferentes, montes de objetos inanimados, muito mais discretos que em *O Anjo Azul,* cercam o assassino; eles parecem prestes a engoli-lo. Em pé diante de uma cutelaria, ele é fotografado de tal modo que seu rosto parece estar dentro de um reflexo rombóide de reluzentes facas (Ilustração 48). Sentado no terraço de um café, atrás de uma treliça coberta de hera, com apenas suas faces aparecendo através da folhagem, ele sugere uma ave de rapina espreitando na selva. Finalmente, cercado no sótão, dificilmente pode-se distingui-lo dos confusos escombros entre os quais tenta escapar de seus captores. Como em muitos filmes alemães a predominância de objetos inanimados simboliza a ascendência de poderes irracionais, pode-se concluir que estas três tomadas definem o assassino como um prisioneiro de impulsos incontroláveis. Necessidades demoníacas apossam-se dele exatamente do mesmo modo como múltiplos objetos cercam sua imagem na tela.

Isto é corroborado por seu próprio testemunho diante da "corte mafiosa", um episódio que começa com uma dupla de tomadas que mostram perfeitamente o choque por que ele passa. Três criminosos, insensíveis aos frenéticos protestos do assassino, empurram-no, arrastam-no e lhe dão pontapés. Ele cai no chão. Quando começa a olhar em volta, o primeiro plano de seu rosto — um rosto distorcido pela raiva e pelo medo — abruptamente dá lugar a uma longa tomada pesquisando o grupo de criminosos, mendigos e pros-

titutas à sua frente (Ilustração 49). A impressão de choque resulta do aterrorizante contraste entre a ignóbil criatura no chão e este imóvel grupo que, arrumado no melhor estilo monumental de Lang, o observa num silêncio de pedra. É como se o assassino se defrontasse, de repente, com uma parede humana. Depois, numa tentativa de se justificar, fala sobre seus crimes deste modo: Sou sempre forçado a andar pelas ruas, e sempre alguém está atrás de mim. Sou eu. Algumas vezes sinto que eu mesmo estou atrás de mim, e mesmo assim não posso escapar... Quero fugir — preciso fugir. Os fantasmas também sempre me perseguem — a não ser que eu faça isso. E depois, parado perto de um cartaz, leio sobre o que fiz. Eu fiz isso? Mas eu não sei nada sobre isso. Eu detesto isto — eu preciso — detesto isto — preciso — não posso mais...

Junto às implicações da textura pictórica, esta confissão torna claro que o assassino pertence a uma velha família de personagens cinematográficos alemães. Ele se parece com o Baldwin de *O Estudante de Praga,* que também sucumbe ao apelo de seu outro eu demoníaco; e é um descendente direto do sonâmbulo Cesare. Como Cesare, vive sob a compulsão de matar. Mas enquanto o sonâmbulo inconscientemente se rende ao superior desejo de poder do Dr. Caligari, o infanticida se submete a seus próprios impulsos patológicos e, além disso, está totalmente consciente de sua forçada submissão. O modo como mostra isso revela sua afinidade com todos aqueles personagens cujo ancestral é o filisteu de *A Rua.* O assassino é a ligação entre duas famílias cinematográficas; nele, as tendências encarnadas pelo filisteu e o sonâmbulo finalmente se fundem uma na outra. Ele não é apenas uma fortuita combinação do matador habitual e da submissa pequena burguesia: de acordo com sua confissão, este Cesare modernizado é um matador por causa de sua submissão ao imaginário Caligari que existe dentro dele. Sua aparência física mantém a impressão de sua completa imaturidade — uma imaturidade que é também responsável pelo desmedido crescimento de seus impulsos assassinos.

Ao explorar este personagem, que não é tanto um rebelde regressivo, mas um produto da regressão, *M — O Vampiro de Dusseldorf* confirma a moral de *O Anjo Azul*: que, no despertar da regressão, terríveis explosões de sadismo são inevitáveis. Ambos os filmes desvendam a situação psicológica daqueles anos cruciais e ambos antecipam o que irá acontecer em ampla escala, a não ser que as pessoas consigam se libertar dos fantasmas que as perseguem.

O padrão ainda não se estabelecera. Nas cenas de rua de *M — O Vampiro de Dusseldorf,* símbolos familiares como a espiral rotativa numa ótica e o policial ajudando uma criança a atravessar a rua são ressuscitados.[5] A combinação destes temas com o de uma boneca pulando incessantemente para cima e para baixo revela a oscilação do filme entre as noções de anarquia e autoridade.

NOTAS

[1] Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film", in *Close Up*, abril de 1930, p. 59.
[2] Cf. Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 16; Vincent, *Histoire de l'Art Cinématographique*, p. 163.
[3] Cf. p. 276.
[4] Arnheim, *Film als Kunst*, pp. 230, 252, 300, comenta sobre vários recursos usados em *M — O Vampiro de Dusseldorf*. Cf. Halmilton, "M", in *National Board of Review Magazine*, março de 1933, pp. 8–11.
[5] Cf. comentário sobre as imagens de *Berlim*, p. 216.

19.

Tímidas heresias

Um campo de batalha de tendências interiores conflitantes, o cinema alemão do período pré-Hitler foi dominado por dois grupos principais de filmes. Um deles testemunhou a existência de dispositivos antiautoritários. Incluiu filmes preocupados com a humanização e o progresso pacífico; algumas vezes chegaram a manifestar tendências claramente esquerdistas.

Entre os filmes deste primeiro grupo, dois foram importantes por implicar que os processos regressivos enfatizados em *O Anjo Azul* e em *M — O Vampiro de Dusseldorf* poderiam muito bem ser evitados sob o *status quo*. *Berlin-Alexanderplatz* (1931), feito por Piel Jutzi com base na famosa novela do mesmo nome de Alfred Döblin, se opôs tacitamente à abordagem pessimista de Sternberg e Lang. Foi um drama do submundo com muitas tomadas documentais, ao modo de *Berlim* de Ruttmann, que algumas vezes se transformaram num rótulo pictórico prendendo a ação. O principal personagem do filme é Franz Biberkopf, uma figura verdadeiramente zilliana esplendidamente representada por Heinrich George. Depois de cumprir pena pelo assassinato de um homem, ele volta a mascatear na Alexanderplatz e está perfeitamente feliz com sua namorada até que Reinhold, o chefe de um bando de criminosos, aparece. O escroque com cara de anêmico convence o meio estúpido Biberkopf a se unir ao bando. Mas logo a inata honestidade do novo membro interfere tão seriamente nas atividades dos criminosos que eles o jogam de um carro em alta velocidade. Lá ele fica. Meses mais tarde, com o braço direito amputado, ele volta a Reinhold — não para se vingar, mas para oferecer total cooperação. Biberkopf se

torna um amargo aleijado que desiste de ter uma vida honesta. A parte que cabe a ele de assaltos bem planejados lhe permite gozar de uma vida confortável em companhia de sua nova namorada, Mieze. Mas sua sorte não dura muito. Reinhold, desejando Mieze, a atrai para o bosque, e quando ela não se rende a seu desejo, mata-a num ato de fria raiva. Um exemplo de genuína criação cinematográfica é a cena em que escoteiros passam cantando na estrada imediatamente antes de o assassino sair do mato e de desaparecer rapidamente com seu carro. A polícia prende Reinhold a tempo de evitar que Biberkopf o mate; em conseqüência, Biberkopf, agora por sua própria conta, de novo envereda pelo caminho da honestidade e volta a mascatear.[1] No final do filme, ele é visto na Alexanderplatz, apregoando uma espécie de boneca acrobata com as palavras: Esta boneca sempre se levanta. Por que ela sempre se levanta? Porque ela tem metal no lugar certo.

A moral é óbvia: quem tem o coração no lugar certo supera qualquer crise sem ser corrompido. Isto é exemplificado pela própria evolução de Biberkopf. Quando o profundo ressentimento o leva a se unir a Reinhold, ele parece prestes a seguir o padrão estabelecido pelo infanticida e seus antecessores. Mas, ao contrário, consegue exorcizar seus espíritos demoníacos. O próprio Biberkopf é uma figura acrobata. Lembrando vagamente o conde em *Sombras,* ele tende a provar que durante o período pré-Hitler a imagem de submissão de modo algum era sacrossanta.

O problema é saber se sua metamorfose é suficientemente convincente para fazer com que a platéia fique contra esta imagem. Na primeira vez em que Biberkopf mascateia na Alexanderplatz, pede a vários homens da S.A., na multidão em redor, para chegarem mais perto — pede-lhes tão gentilmente como se fossem espectadores comuns. Este incidente, não importante em si mesmo, ilustra de modo surpreendente o pequeno raio de ação de sua atitude acrobática. Para sermos precisos, seu coração está no lugar certo; mas onde as outras pessoas têm os seus não diz respeito a ele. Que as condições sociais sejam o que são, se ele puder continuar a ser um mascate decente. Biberkopf se tornou adulto num limitado sentido pessoal; sua principal caraterística é uma mistura de honestidade privada de indiferença política. Seria inconcebível para qualquer pessoa como Biberkopf estancar a crescente onda de regressão, mesmo tendo ele superado sua própria regressão.

Apesar de a mudança de Biberkopf, de um infanticida em potencial para um personagem meio maduro, ter um efeito pouco relevante, ela não leva em conta o principal princípio proclamado pelos nazistas. Em certa medida, *Berlin-Alexanderplatz* alimentou a crença numa evolução positiva do regime republicano vigente. Outro débil indício da mentalidade democrática foi o agradável e muito bem-sucedido filme sobre criança de Gerhart Lamprecht: *Emil und die Detektive* (*Terrível Armada,* 1931), filmado com base numa popular novela de Erich Kästner; pelo menos, esta produção da UFA não incluiu nada que pudesse justificar os sinistros presságios de *M — O Vampiro de Dusseldorf* e *O Anjo Azul.* Emil é um menino do interior que a mãe manda a Berlim numa importante missão: ele deve entregar dinheiro a sua avó. No trem, um ladrão rouba o precioso envelope do menino. Assim que chegam, Emil começa a perseguir o ladrão — uma perseguição que, graças à cooperação de um bando de moleques berlinenses, se transforma numa verdadeira cruzada infantil. Detetives impetuosos, as crianças estabelecem seu quartel-general num terreno baldio em frente ao hotel do criminoso, e com um talento verdadeiramente alemão para a organização não se esquecem nem de grampear um de seus telefones. Suas atividades assumem proporções que fazem a polícia intervir, e como se descobre que o ladrão é um assaltante de bancos há muito procurado, as crianças recebem os mil marcos de recompensa oferecidos por sua captura. Quando Emil volta para casa na companhia de seus novos amigos, toda a cidade se reúne no aeroporto para cumprimentar os heróis conquistadores.

A figura literária do detetive está intimamente relacionada às instituições democráticas.[2] Através de seu elogio à perseguição juvenil, *Terrível Armada* sugere uma certa democratização da vida cotidiana alemã. Esta inferência é apoiada pela conduta independente e autodisciplina dos meninos, assim como pelo uso feito do trabalho objetivo da câmera. Tomadas documentais claras e despretensiosas das cenas de rua de Berlim retratam a capital alemã como uma cidade em que as liberdades civis florescem. A clara atmosfera que perpassa essas passagens contrasta com a escuridão que invariavelmente cerca Fritz Rasp como o ladrão. Ele usa um casaco preto e tem todos os traços dos feiticeiros dos contos infantis. Quando adormece em seu quarto de hotel, Emil com as roupas de um mensageiro sai de baixo da cama e procura pelo dinheiro roubado — um corajoso jovem engolido por sombras ameaçadoras. A luz derrota

definitivamente a escuridão na magnífica seqüência em que o ladrão é finalmente encurralado. Sob um radiante sol matutino, que parece zombar de sua fantasmagórica negritude, o inverso do Flautista de Hamlyn tenta em vão escapar da multidão crescente de crianças que o perseguem e o cercam (Ilustração 50).

Sem dúvida, o triunfo da claridade ajuda a expressar o que pode ser considerado o espírito democrático do filme. Porém, este espírito evita definir-se. Em vez de se cristalizar em alguma convicção tangível, permanece um humor, forte o suficiente para neutralizar as tendências patriarcais que tentam se afirmar em diversas cenas do filme. Como este humor é bastante indistinto — ele também resulta de terna preocupação com acontecimentos politicamente ambíguos da infância —, a conclusão de que falta vitalidade às atitudes democráticas subjacentes ao filme parece indubitável.

Outros filmes do primeiro grupo pré-Hitler foram mais explícitos. Eles trataram abertamente do problema básico da autoridade. Ao contrário dos filmes de juventude do período de estabilidade — sonhos cinematográficos em que a simpatia pela autoridade aparecia mascarada de protesto contra esta autoridade —, estes filmes foram bastante francos ao criticar o comportamento autoritário.

Sobressai entre eles *Mädchen in Uniform* (*Senhoritas em Uniforme,* 1931), produzido pela Deutsche Film Gemeinschaft, uma cooperativa independente. Foi tirado da peça *Gestern und Heute* (*Ontem e Hoje*) de Christa Winsloe. Leontine Sagan dirigiu o filme sob a orientação de Carl Froelich, um dos diretores mais experientes do cinema alemão.

Senhoritas em Uniforme, com um elenco exclusivamente feminino, retrata a vida num internato de Potsdam para as filhas dos funcionários pobres que no entanto pertencem à aristocracia. Ao retratar este ambiente, o filme expõe os devastadores efeitos do prussianismo sobre uma sensível jovem. A diretora da escola é a encarnação do "espírito de Potsdam". Outro Frederico, o Grande, ela usa uma bengala e, ao dar as ordens do dia, lembra os gloriosos tempos da Guerra dos Sete Anos (Ilustração 51). Por exemplo, irritada com as reclamações contra a pouca quantidade de comida, ela decreta: "Através da disciplina e da fome, da fome e da disciplina, nós nos levantaremos de novo". Enquanto as meninas tentam conviver com o sofrimento a elas imposto, Manuela, uma novata, sofre intensamente sob um regime estranho a sua natureza

terna e imaginativa. Ela implora por compreensão e encontra dura eficiência. Apenas uma professora se mostra simpática: a Senhorita von Bernburg. Esta mulher, cuja beleza começa a desaparecer sob a pressão da resignação, ainda não está resignada o suficiente para desistir de defender uma educação mais ponderada. "Não posso apoiar o modo como você transforma as crianças em criaturas amedrontadas", diz à diretora num ato de insubordinação que enraivece a última. Manuela percebe a afeição não declarada da Senhorita von Bernburg por ela e responde com uma paixão que envolve seu reprimido desejo de amor. Depois de um espetáculo teatral em homenagem ao aniversário da diretora — um dia de inocente orgia e de espíritos leves — esta paixão reprimida explode. A menina está superfeliz com seu sucesso como atriz, e o ponche aguado faz o resto. Num estado de frenesi, ela deixa escapar seus íntimos sentimentos pela amada professora e então desmaia. As conseqüências são terríveis: por ordem da escandalizada diretora, ninguém tem permissão para falar com a culpada. A Senhorita von Bernburg desrespeita esta proibição, mas só consegue aumentar a angústia da menina. Manuela se acredita abandonada pela mulher que idolatra e tenta o suicídio. Está prestes a se jogar do alto da escadaria quando as meninas chegam e tiram-na da balaustrada. Atraída pelo tumulto inusitado, a diretora se aproxima energicamente — um verdadeiro Frederico pronto para esmagar uma revolta. As meninas contam o que aconteceu, e é como se ela repentinamente fosse despojada de sua autoridade. Uma mulher velha, curvada, ela recua sob os acusadores olhares das meninas e silenciosamente desaparece no escuro corredor.

O filme deve parte de sua fama aos atores. A Manuela de Hertha Thiele é uma mistura única de doce inocência, temores ilusórios e emoções confusas. Enquanto ela encarna a juventude em sua total vulnerabilidade, Dorothea Wieck como a Senhorita von Bernburg ainda brilha com uma juventude que está inexoravelmente indo embora. Cada um de seus gestos revela suas batalhas perdidas, esperanças enterradas e desejos sublimados. A *mise en scène,* suave em vez de desafiadora, excede em sombras delicadas. Potsdam é maravilhosamente caracterizada por *leitmotivs* tão simples como a estátua de um soldado, o campanário militar da igreja paroquial e o remoto som dos clarins da guarnição. Mais para o final do filme, uma imponente princesa coroada com um enorme chapéu de plumas inspeciona as meninas; a ironia ao mostrar sua super-

ficial benevolência não poderia ser mais sutil. Talvez o exemplo mais perfeito de efetiva discrição seja a repetida inserção do belo saguão da velha escadaria da escola. As primeiras visões servem para nos familiarizar com ela. Quando ela reaparece no meio do filme, as meninas se divertem jogando objetos do topo da escada, e depois, tremendo, expressam seu horror pelo abismo abaixo delas. Estas duas séries de tomadas possibilitam à platéia perceber o significado da cena final na escadaria em que Manuela, pensando em suicídio, sobe: seu aparecimento no topo imediatamente evoca a imagem das meninas tremendo (Ilustração 52). Para completar a própria imagem de Manuela, o poder simbólico da luz é explorado quase da mesma maneira que em *Terrível Armada*. Durante o filme, sua face luminosa aparece contra claros panos de fundo, de modo a confundir-se com eles. Esta transparência torna Manuela particularmente tocante.

Senhoritas em Uniforme gozou de enorme popularidade. Na Alemanha, foi considerado o melhor filme do ano; nos Estados Unidos, os críticos foram entusiásticos.[3] O *National Board* elogiou-o como "um dos filmes mais humanos já realizados";[4] o *New York Herald Tribune* chamou-o de "o drama sobre a necessidade de ternura e de simpatia, em oposição à dureza e ao sistema tirânico de dominação do internato".[5] Novamente Potamkin foi além dessas fáceis generalizações. Ele identificou o filme como um documento especificamente alemão e o criticou por sua timidez. "*Senhoritas em Uniforme*... é sincero mas cauteloso, não se aventura para fora de seu próprio terreno, mas preserva uma respeitável distância de suas próprias implicações sociais."[6]

Esta crítica procede. O que superficialmente parece ser um ataque frontal contra a rígida disciplina prussiana é, numa análise final, nada além de um apelo a favor de sua humanização. É verdade que a diretora culpa a Senhorita von Bernburg de fomentar a inquietação entre as meninas e a acusa de rebelde. Mas esta estranha rebelde é tão leal ao sistema que a destruiu que em sua última conversa com Manuela faz um esforço para convencer a trêmula garota das boas intenções da diretora. Ela não quer eliminar o "espírito de Potsdam"; apenas condena seus excessos. Somos tentados a suspeitar que sua atitude compreensiva, se não maternal, com relação às meninas origina-se de noções patriarcais inseparáveis do regime autoritário. A Senhorita von Bernburg é uma herética que não deseja trocar as tradições que compartilha com a diretora por uma "nova ordem".

Em todo o filme, não há qualquer indício da possibilidade de o comportamento autoritário ser substituído pelo comportamento democrático. Isto causou a suposição de Potamkin: "O filme não deixa de mostrar a existência de um sentimento de confiança na princesa, a benfeitora, que, se tivesse sabido, teria mudado toda aquela opressiva disciplina arbitrária — ainda há uma nostalgia pela nobreza".[7] A cena final, é verdade, elabora sobre a derrota simbólica da diretora. O prussianismo parece definitivamente derrotado quando ela vai embora através do escuro corredor, deixando o brilhante ambiente para a Senhorita von Bernburg e para as meninas. Porém, ao terminar, é exatamente esta cena que invalida a impressão de que a diretora abdicou. Quando as sombras a envolvem, os clarins da guarnição soam de novo. Eles têm a última palavra no filme. A retomada deste tema num momento tão importante sem dúvida revela que o princípio da autoridade não foi abalado. A diretora continuará a empunhar o cetro. E qualquer possível abrandamento da disciplina autoritária ocorrerá apenas no interesse de sua preservação.[8]

Simultaneamente com *Senhoritas em Uniforme* apareceu outro filme que levantou questões semelhantes: *Der Hauptmann von Köpenick* (*O Capitão de Köpenick*, 1931). Foi filmado por Richard Oswald com base numa peça de 1928, do mesmo nome, de Carl Zuckmayer — uma peça construída em torno da história real do famoso sapateiro Wilhelm Voigt, que fez o mundo de 1906 perceber o absurdo do militarismo prussiano. No filme, o ator Max Adalbert retratou este personagem com uma autenticidade vernacular, que sem dúvida contribuiu para o sucesso do filme na Alemanha e no exterior.

Obedecendo estritamente à peça, o filme vai longe em sua crítica aos métodos policiais prussianos sob o regime do Kaiser. A polícia, não contente em recusar passaporte ao velho presidiário Voigt, o expulsa de todas as cidades como um desempregado indesejável. É um círculo vicioso, como ele mesmo reconhece: se tivesse um emprego, as autoridades lhe dariam um passaporte, mas como não tem passaporte, não consegue um emprego. O passaporte se torna sua obsessão (uma obsessão que milhões de europeus perseguidos por Hitler achariam bastante compreensível). Em seu de-

sespero, o engenhoso sapateiro finalmente decide capitalizar o respeito que qualquer uniforme de oficial infunde sobre os soldados alemães e os civis do mesmo modo. Ele compra um uniforme usado e o veste num banheiro masculino, do qual emerge como um semideus. Seu disfarce é mais do que transparente; mas quem ousaria inspecionar um fenômeno mágico? O autonomeado capitão faz com que dois pelotões de soldados que ele encontra na rua marchem para a prefeitura municipal de Köpenick, prende as espantadas autoridades superiores "por ordem de sua Majestade", sem levantar a menor dúvida com relação a seu direito de fazer isso, e depois pergunta pelo escritório de passaportes, o objetivo real de sua expedição militar. Mas não há um escritório de passaportes em Köpenick. Voigt desiste e foge. Mas a estória de sua façanha se torna pública e todo mundo ri do "capitão de Köpenick". O filme enfatiza particularmente o fato autêntico de o Kaiser também ter dado uma boa risada. No final, o sapateiro se rende à polícia. É logo perdoado e premiado com o cobiçado passaporte — por ordem de sua Majestade.

Uma imprecisa mistura de sátira e comédia, este filme é ainda mais ambíguo do que *Senhoritas em Uniforme*. Ele ridiculariza o respeito alemão pelo uniforme e ao mesmo tempo justifica o militarismo prussiano como tal. Porque a risada do Kaiser, assim como seu indulgente perdão, reduz toda a cadeia de absurdos a falhas menores de um sólido e forte regime, que pode muito bem se dar ao luxo de tolerá-los. Uma seqüência, ao mesmo tempo, sugere que estas falhas se originam do verdadeiro *Weltanschauung*, que é também a fonte do poder da Prússia. Voigt, chocado ao receber uma nova ordem de expulsão, mostra-a a seu cordial cunhado Friedrich, que tentou arduamente reabilitá-lo. Friedrich é um escrivão municipal orgulhoso da mãe-pátria, do exército, do Kaiser. Ele considera má sorte o que para os outros é uma flagrante injustiça. Sua discussão se transforma num choque entre dois conceitos de autoridade, e quando Voigt fala abertamente de seu desespero, Friedrich contesta: "Eu me recuso, não tenho nem mesmo a permissão de escutá-lo. Somos governados pela justiça. E quando se é oprimido, é preciso apenas submeter-se a isto. É preciso ficar quieto. Então você ainda será um de nós".

Esta explosão de um autoritarismo nato é retratada sem uma sombra de ironia. Além disso, o filme tende a provar que Voigt aprova os postulados de Friedrich. Quase no final, quando interrogado pela polícia, declara que seu desejo de ser enterrado em solo nativo o impediu de cruzar as fronteiras em direção à segurança. Este relutante rebelde ainda quer ardentemente ser um entre eles. Pode-se concluir que, no fundo de sua alma, ele é tão militarista quanto o cunhado, pela última cena, que retoma o tema das tomadas de abertura do filme: uma coluna de soldados marchando ao som de uma banda militar. Voigt, agora um homem livre com um passaporte, chega perto dos soldados e, com seus pés eletrizados, marcha junto com eles. Os Friedrichs vencem.

Mais um filme tratando do problema do militarismo foi *Kadetten* (*Cadetes*, 1931), um romance na academia militar de Lichterfelde, o berço do corpo de oficiais prussianos. Enquanto *Senhoritas em Uniforme* expôs honestamente as deficiências da disciplina autoritária, *Cadetes* as aboliu cuidadosamente. Nesta fraca produção classe B, a West Point alemã é retratada como um internato privilegiado, cujo diretor tem todos os traços de um delicado humanitarista — pelo menos a diretora de *Senhoritas em Uniforme* o teria desprezado por isso. O filme foi uma inútil coonestação. Mas, como observamos anteriormente, muitas pessoas queriam acreditar que, apesar da crise, tudo corria bem.[9] É claro, seu escapismo só beneficiou as mentes autoritárias.

Fortes sentimentos antimilitaristas se manifestaram no agradável *Liebelei* de Max Ophuls, um filme vienense baseado na famosa peça do mesmo nome de Schnitzler, várias vezes transferida para a tela. Esta última versão foi lançada em Berlim a 16 de março de 1933. Ela contrasta de modo muito tocante a ternura de uma estória de amor com a severidade do código de honra militar. Um jovem tenente apaixonado por uma doce vienense é chamado às falas por um barão que acredita ser ele o amante da baronesa. Na realidade, o tenente rompera esta ligação algum tempo antes. Porém, o código requer um duelo. O tenente é morto e sua namorada se joga da janela num ato de desespero.

Ao revelar este terrível triunfo de preconceitos convencionais, o filme persistentemente revela sua obsolescência e inadequação moral. Quando o amigo do tenente, ele próprio um oficial, se recusa a ser padrinho de um duelo provocado por um caso terminado, seu coronel lhe diz bruscamente que ele terá de deixar o exército; ao mesmo tempo, o oficial mostra-se imediatamente pronto a começar uma vida nova numa plantação de café no Brasil. O significado desta prova final é acentuado pelo esplendor dos episódios de amor

propriamente ditos. Eles brilham com emoção genuína. No meio do filme, o tenente e a moça passeiam de charrete pelos bosques nevados, afirmando: "Eu juro que te amo". No final, depois que a moça se suicida, seu amor sobrevive num epílogo formado por duas tomadas: a primeira faz uma panorâmica do quarto da moça, enquanto sua voz sussurra: "Eu juro..."; a segunda, evocando a imagem dos bosques nevados, é acompanhado pelas palavras: "...que te amo". O código de honra parece mais odioso, a partir do momento em que é o instrumento que destrói um amor tão intenso.

Considerando as implicações de *Liebelei,* seu lançamento quando do triunfo final de Hitler parece ter sido mal calculado. Mas o público gostou do filme apenas como uma estória de amor passada na encantadora atmosfera da Viena imperial, que seria inimaginável sem seus tenentes. Deste ângulo, o duelo foi nada mais do que um remoto acontecimento destinado a acrescentar um toque de tragédia que muitos alemães consideram um sinal infalível de profundidade emocional.

NOTAS

1 Um filme semelhante foi *Stürme des Leidenschaft* (1932?), com Jannings como o criminoso traído por sua namorada e os companheiros dele. Cf. "Stürme der Leidenschaft", in *Filmwelt,* 27 de dezembro de 1931.
2 Cf. p. 32 s.
3 Kraszna-Krausz, "Four Films from Germany", in *Close Up,* março de 1932, p. 39. Ver também Jahier, "42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma,* pp. 67-68.
4 "Mädchen in Uniform", in *National Board of Review Magazine,* setembro-outubro de 1932, p. 10.
5 Watts, "Mädchen in Uniform", in *New York Herald Tribune,* 21 de setembro de 1932.
6 Potamkin, "Pabst and the Social Film", in *Hound & Horn,* janeiro-março de 1933 p. 305.
7 Potamkin, *ibid.,* p. 305.
8 Hertha Thiele e Dorothea Wieck de novo co-estrelaram em *Anna und Elisabeth* (*Ana e Elisabeth,* 1933) de Wysbar; cf. *Film Society Programme,* 19 de novembro de 1933. Leontine Sagan dirigiu, na Inglaterra, *Men of Tomorrow* (*Os Homens de Amanhã,* 1932), mas este filme sobre os alunos de Oxford foi apenas uma fraca imitação de seu *Senhoritas em Uniforme.*
9 Cf. p. 244.

20.

Por um mundo melhor

É surpreendente o fato de estes filmes do primeiro grupo pré-Hitler, que favoreceram abertamente a crítica social, terem feito parte dos principais sucessos artísticos da época. Qualidade estética e tendências esquerdistas pareciam coincidir.

Pabst novamente tomou a liderança. Nos três importantes filmes que fez durante os anos pré-Hitler, sua preocupação com os problemas sociais suplantou as inclinações melodramáticas características de seu período da Nova Objetividade. Potamkin considera esta mudança da impressionável mente de Pabst uma conseqüência da mudança das condições externas: "O aguçamento do conflito na Alemanha, a polarização das forças, naturalmente atingiriam um homem como Pabst. Intensificariam e dirigiriam suas tendências sociais e tenderiam a eliminar de suas preocupações o prazer superficial das damas e dos cavalheiros com o eufemismo." [1]

O primeiro destes três filmes foi *Westfront 1918* (*Guerra, Flagelo de Deus*, 1930), uma produção da Nero lançada quase ao mesmo tempo que o filme de Remarque *Nada de Novo no Front Ocidental*. Filmado com base na novela de guerra de Ernst Johannsen, *Vier von der Infanterie* (*Quatro da Infantaria*), sobre a guerra de trincheira nos últimos estágios da Primeira Guerra Mundial. Numa frente estagnada, um tenente alemão e seus homens tentam manter posição contra os ataques franceses, e isto é tudo. A batalha acende e se apaga; horas de ação desesperada se alternam com períodos de completa calmaria. Um dia, uma trincheira é atingida por uma bomba, e se não fosse o esforço do resto do grupo, os homens enterrados nela teriam morrido sufocados. Em outra seqüência, um

soldado-estudante se apresenta como voluntário para ir ao quartel-general, e nesta ocasião passa a primeira noite de amor de sua vida com uma moça francêsa. Voltando à frente, ele encontra seu amigo Karl saindo de licença. Mas ninguém escapa da guerra: de volta à casa, Karl vê as filas diante das lojas de comida e surpreende sua jovem mulher na companhia de um empregado do açougue, que compra seus favores com rações extra de carne. "Não se deve deixar uma mulher sozinha por tanto tempo", diz a mãe de Karl ao filho. Ele percebe vagamente que a guerra está atrás de tudo — a guerra que continua. Quando ele se junta a seus camaradas, sabe que o estudante foi morto por um soldado colonial francês que, ferido, é ouvido gritando da terra de ninguém. Karl, procurando a morte, se engaja numa missão de reconhecimento que o leva a passar pelo cadáver do estudante; uma paralisada mão sobressai de um charco lamacento. Depois os franceses desfecham um grande ataque com tanques. A traiçoeira calma que se segue ao ataque é repentinamente interrompida por um terrível estrondo. O tenente alemão berra: "Urra, urra!" Ele enlouqueceu: sua cabeça parece a cabeça de um morto. É levado para uma igreja arruinada transformada às pressas num hospital de campanha. A escura nave está cheia de bocejos e gritos agonizantes (Ilustração 53). Um soldado francês e um alemão, deitados lado a lado, procuram as mãos um do outro e murmuram algo como desculpas ou "Guerra nunca mais". Não há mais clorofórmio para amputações. Karl morre, arrebatado pela visão de sua mulher.

Em sua análise de *Guerra, Flagelo de Deus*, a Film Society de Londres menciona as "surpreendentes semelhanças do filme com a doutrina da Nova Objetividade". [2] Esta observação aponta para uma das intenções básicas de Pabst: em seu novo filme sobre guerra, assim como em seus filmes anteriores, ele deseja revelar o lugar comum da vida real com veracidade fotográfica. Muitas tomadas traem a crueldade inconsciente da câmera objetiva. Elmos e fragmentos de cadáveres formam uma estranha vida morta; em alguma parte atrás das linhas de frente, vários civis carregam montes de cruzes de madeira destinadas às sepulturas dos soldados. Como sempre, Pabst trata de evitar simbolismo barato. A estátua intacta de Cristo na igreja arruinada aparece como um fato casual que apenas incidentalmente contém um significado simbólico. Durante o filme a guerra parece ser sentida em vez de encenada.

Para aprofundar esta experiência, usam-se muito os *travelings*. Eles são produzidos por uma câmera que pode percorrer longas distâncias para capturar o conjunto de algum cenário ou ação. Pabst, desejoso de preservar as virtudes essenciais dos filmes mudos, freqüentemente se baseou em tomadas desta espécie. Ele teve de fazer isso porque a primitiva técnica sonora ainda não lhe permitia retomar seu método favorito de corte rápido. Um *traveling* segue o estudante em seu caminho para o quartel-general; ele cai, levanta-se novamente e corre para o tronco bombardeado de uma árvore solitária ereta no vazio. De modo semelhante, a câmera percorre a igreja, capturando de relance o delirante Karl e um soldado que canta e que, em sua confusão mental, mantém um de seus braços pendurado no ar.[3]

O "menos espetaculoso dos filmes de guerra" não é nem pitoresco nem rico em suspense.[4] Um insípido cinza predomina e alguns temas se afirmam insistentemente. Através de tais recursos, Pabst consegue transmitir à platéia a lúgubre monotonia da guerra de trincheira. Uma das cenas freqüentemente repetidas é a da estéril extensão de terra ante as linhas de frente alemãs. Sua vegetação consiste em cercas de arame farpado partidas, separadas do céu por nuvens de fumaça ou névoa impenetrável. Quando a neblina se dissolve, filas de tanques emergem do vácuo e enchem sucessivamente a tela. O estéril campo é a paisagem da morte, e seu aparecimento permanente apenas reflete o que sofrem os que caem no cinzento limbo. O pandemônio causado pelo barulho da batalha aprofunda essas impressões. Explosões inarticuladas de pânico e de loucura se misturam com o matraquear das metralhadoras e o assovio das bombas — uma terrível cacofonia que, a intervalos, é superada pelo duradouro e ensurdecedor som de um fogo de barragem de artilharia.[5]

O sucesso internacional do filme resultou não apenas de sua mensagem, mas de seu mérito artístico. Num artigo comparando Pabst com Dovzhenko, John C. Moore comenta a seqüência do hospital: "Em sua cena final, Pabst faz um esforço desesperado para nos transmitir não apenas o horror da guerra, mas sua futilidade e sua enorme estupidez. . ." [6] *Guerra, Flagelo de Deus* é um documento totalmente pacifista e como tal supera o alcance da Nova Objetividade. Sua fraqueza fundamental consiste em não ultrapassar os limites do próprio pacifismo. O filme tende a demonstrar que a guerra é intrinsecamente monstruosa e sem sentido; mas este julgamento da guerra não é apoiado pela menor indicação de suas causas, não há

nenhuma entrada dentro delas. O silêncio predomina onde seria natural fazer perguntas. Enquanto Dovzhenko em seu grandioso *Arsenal* (1929) mostra a guerra civil ucraniana como uma inevitável explosão do reprimido ódio de classes, Pabst em seu filme sobre a guerra mundial se limita a expressar sua aversão à guerra em geral.

Potamkin, seduzido por Pabst, o artista, tenta justificar Pabst, o humanitarista, argumentando que o pacifismo de *Guerra, Flagelo de Deus* "está na direção certa em seu agudo ataque contra os fazedores de guerra". Mas esta avaliação soa bastante otimista; na realidade, o brilho artístico de Pabst, em vez de compensar a falta de argumentos pertinentes, torna sua falta de raciocínio mais óbvia. Exceto pelos vagos comentários pacifistas na seqüência do hospital, o conjunto de *Guerra, Flagelo de Deus* equivale a uma pesquisa reservada sobre os horrores da guerra. Sua exibição é uma das armas favoritas dos muitos pacifistas para quem a mera visão de tais horrores é suficiente para dissuadir as pessoas com relação à guerra.

Os nazistas rapidamente colocaram por terra este "argumento" pacifista. *Stosstrupp* (*Tropa de Choque*, 1917) de Hans Zöberlein, um filme sobre a guerra mundial produzido logo após a subida de Hitler ao poder, parece ter sido uma resposta deliberada a *Guerra, Flagelo de Deus*. Pelo menos os dois filmes se parecem de modo surpreendente. Zöberlein revela os horrores da guerra de trincheiras com uma objetividade realista que iguala, se não supera, a de Pabst, e, exatamente como Pabst, trabalha sobre o desespero dos soldados. Não há uma única nota de bravura excepcional ou de heroísmo neste filme. Porém, ele consegue excluir qualquer implicação pacifista ao interpretar os últimos estágios da Primeira Guerra Mundial como uma luta pela sobrevivência da Alemanha. Em outras palavras, a exibição dos horrores da guerra, o principal "argumento" de Pabst, não é um instrumento efetivo contra a guerra. O filme nazista revela a inegável falta de clareza do filme de Pabst.

O pacifismo pré-Hitler encontrou outra válvula de escape no *Niemandsland* (*Terra de Ninguém*, 1931) de Victor Trivas, um fantástico filme de guerra baseado em uma idéia de Leonhard Frank. Cinco soldados de diferentes nações — um carpinteiro alemão, um francês, um oficial britânico, um alfaiate judeu e um cantor negro — se perdem entre as linhas de frente e procuram abrigo numa trincheira abandonada embaixo de um edifício arruinado. Enquanto a guerra em redor deles chega cada vez mais perto, eles se trans-

formam de "inimigos" em camaradas que aprendem a entender-se e a respeitar-se. Um espírito fraternal anima este oásis humano na terra de ninguém. Todo o filme é uma tentativa de difamar a guerra, contrastando-a com uma comunidade que tem todos os traços do convento de lamas de Shangri-La. A tentativa é completamente abortada porque *Terra de Ninguém* ignora as diferentes causas da guerra quase do mesmo modo que *Guerra, Flagelo de Deus*, e além disso tolda a imagem de paz transmitida pela comunidade dos cinco soldados. Como esta comunidade resulta da aguda pressão de catastróficos acontecimentos, não passa de uma fraternidade de emergência. Muitos refugiados europeus que experimentaram tal fraternidade temporária sabem como é rápida a transição da fraternidade para a solidão. Este filme interessante esteticamente opõe o sonho inadequado de um paraíso terrestre a uma nebulosa noção do "inferno na terra". Particularmente evasiva é a simbólica cena conclusiva em que os cinco são forçados a sair de seu refúgio devido à batalha que se aproxima. "A última coisa que vemos deles", escreve Shelley Hamilton, "são cinco figuras lado a lado contra o céu, derrubando os obstáculos de arame farpado que bloqueiam seu caminho, andando juntos em frente." [7] Da terra de ninguém eles se dirigem para a terra do nunca, e a guerra continua. Os militaristas alemães não precisavam temer os pacifistas alemães.

Depois de uma tola comédia provinciana, *Skandal um Eva* (*O Escândalo de Eva*, 1930),[8] Pabst fez *A Ópera dos Três Vinténs* (1931), um filme da Warner-Tobis tirado da bem-sucedida peça do mesmo nome de Brecht-Weill, ela própria baseada na antiga *Beggars's Opera* (*A Ópera do Mendigo*) de John Gay. A versão cinematográfica, originalmente influenciada por Brecht, diferiu muito da peça, mas no conjunto preservou sua sátira social, lirismo genuíno e colorido revolucionário. Kurt Weill adaptou suas canções às exigências do cinema.

O enredo, baseado numa imaginária Londres do final do século XIX, retrata três escroques: Mackie Messer, o líder de um bando de criminosos; Peachum, o rei dos mendigos; e Tiger Brown, o comissário de polícia.[9] Mackie, depois de deixar o bordel que hospeda sua amante Jenny, encontra-se com a filha de Peachum, Polly, na rua. Depois de dançar em um café, ele decide casar-se com ela e ordena a seus subordinados que façam os arranjos necessários para o casamento. Muitas lojas londrinas são pilhadas naquela noite. A suntuosa

festa de casamento acontece no deserto porão de um armazém, com o corrupto comissário de polícia como convidado de honra. Tiger Brown benevolentemente ignora os crimes de seu velho amigo Mackie. Peachum por sua vez está tão furioso com o casamento de Polly que ameaça perturbar a iminente coroação da Rainha com uma manifestação de mendigos, a não ser que o comissário de polícia mande Mackie para a prisão. Infelizmente, o comissário de polícia não pode se arriscar a colocar em perigo a coroação. Mackie se esconde no bordel. Isto não o ajuda muito, porque sua ciumenta amante, Jenny, se transforma em informante. Apesar de Mackie ser capturado, Peachum, não confiando nas promessas de Tiger Brown, mobiliza os mendigos. Enquanto isso, Polly inicia uma impressionante carreira. Com os membros do bando como seus sócios, abre um banco, argumentando que roubos legais pagam melhor do que atividades ilegais. Toda esta farsa sobre bancos foi acrescentada no filme. Assim que Peachum sabe do próspero empreendimento da filha, quer participar dele. Implora aos mendigos que não interrompam a procissão real, mas eles se recusam a ouvi-lo. Enquanto marcham, Mackie escapa da prisão com a ajuda de Jenny, cujo amor supera seu ciúme — ela é uma tardia descendente das prostitutas do teatro e do cinema alemães. A manifestação dos mendigos causa a queda tanto de Peachum quanto de Tiger Brown. Porém, Mackie se importa o suficiente com os dois e os aceita como sócios no banco de Polly. Um novo império financeiro está sendo construído, e os três escroques se tornam pilares da sociedade.

Como este enredo essencialmente teatral não poderia ser bem transformado num filme realista, Pabst reverteu seu método normal de abordagem: em vez de penetrar no mundo real, construiu um universo irreal. Todo o filme é banhado por uma "estranha, fantástica atmosfera", grandemente intensificada pelos cenários de Andrej Andrejew.[10] Ao discuti-los, Rotha menciona os "apertados degraus de madeira do porão do armazém incrivelmente íngremes e a enorme distância entre eles", e também elogia "o bordel vitoriano com janelas em molde de papel e estofados, sua multidão de enfeites sem utilidade e suas gigantescas estátuas negras na sala".[11] Para acentuar o caráter bizarro desses interiores, as possibilidades ilusionistas do vidro são completamente utilizadas. As numerosas telas de vidro no café, que servem de pano de fundo para a curta corte de Mackie, aparentemente não têm outra função senão transformar a sala repleta e enfumaçada num confuso labirinto (Ilustração 54). Mais tarde,

Mackie é visto entrando no bordel atrás de uma divisão de vidro que o cerca com uma auréola furtiva.

Os personagens deste filme aparecem como produtos verdadeiros de seu ambiente. Em seu caminho para as docas, onde um cantor de baladas está dando um espetáculo, Mackie passa por uma fila de prostitutas e alcoviteiros encostados imóveis nas casas; é como se as casas os transpirassem. O cantor de baladas aparece a intervalos regulares, e como suas canções falam da ação, a própria ação assume o ar de uma balada. Tudo parece ter sido sonhado. Esta impressão também é aumentada pelo trabalho de câmera de F. A. Wagner. Graças a uma ininterrupta sucessão de panorâmicas e *travelings*, o cenário nunca fica parado. Os movimentos do quarto de bordel parecem os de uma cabine de navio. A estabilidade normal é perturbada e um mundo fantasmagórico se levanta.[12]

Apesar de Pabst criar este mundo com inegável mestria, sua representação de *A Ópera dos Três Vinténs* é menos adequada do que a produção teatral berlinense de 1928. Enquanto a *mise en scène* teatral isolou os episódios da peça de modo a enfatizar seu caráter devasso, caleidoscópico, o tratamento do cinema elimina todas as pausas no interesse de um conjunto coerente. Motivos que tinham originalmente a intenção de produzir efeitos de improvisação de luz são costurados numa textura elaborada, tão compacta e decorativa como uma tapeçaria. Sua pesada beleza amortece o tinido da sátira. O filme é o *tour de force* de um artista não muito familiarizado com esferas abaixo do domínio do que ele uma vez chamou de "vida real".

Ao salientar que este filme de Pabst "é mais um passo em seu progresso em direção ao definitivo caráter social", Potamkin pensa em particular na manifestação dos mendigos.[13] É a única seqüência do filme em que o implacável zelo eliminou todas as galhofas. Pelo menos uma vez a realidade transparece. E, como se ela restaurasse a liberdade artística de Pabst, ele é capaz, nesta breve seqüência, de espelhar o irresistível impacto das massas revolucionadas. Os mendigos, marchando através de apertadas e escuras ruas, não apenas ignoram a tentativa de seu próprio líder de forçá-los a voltar, mas continuam a avançar quando alcançam a clara avenida à espera do cortejo real. A polícia não consegue parar seu impulso para a frente; a polícia tenta em vão mantê-los longe da carruagem da Rainha. Por um momento memorável, toda a vida é apreendida. Totalmente expostos à luz que aumenta sua feiúra, os mendigos encaram a Rainha

vestida de branco, que faz um esforço para enfrentar o ameaçador olhar destas sinistras figuras. Ela então se rende. Esconde seu rosto atrás de um buquê, e o mágico apelo desaparece. A procissão real prossegue, e os mendigos voltam à escuridão da qual vieram. Potamkin define esta passagem como "uma aproximação muito excitante da marcha revolucionária".[14]

Exceto pela manifestação dos mendigos, o filme misturou sincera conscientização com frívolo blefe, como a peça. Foi um espetáculo iridescente que tanto causou o antagonismo quanto divertiu as platéias burguesas. Seu relativo sucesso indica não tanto uma virada em direção à esquerda, mas uma oscilação desnorteada de pontos de vista e atitudes durante aqueles anos de crise.

Pabst parecia firme. Na época assumiu responsabilidades sociais, sucedendo Lupu Pick, que morrera, na presidência da Dacho, a principal organização do pessoal de cinema alemão.[15] Seu "progresso em direção ao definitivo caráter social" culminou com *Kameradschaft* (*Tregédia na Mina*, 1931), um filme da Nero sugerido pelo escritor esquerdista Karl Otten, baseado num desastre mineiro francês real que ocorrera mais de uma década antes da Primeira Guerra Mundial em Courrières, perto da fronteira alemã. O evento foi interessante por uma razão particular: os mineiros alemães tiveram de ir ajudar seus colegas franceses. No filme, Pabst aumentou o significado da estória fazendo-o ocorrer pouco depois de Versalhes.[16]

A seção introdutória do filme expõe as condições econômicas e políticas do distrito mineiro. Sob a pressão do desemprego, milhares de mineiros alemães tentam a sorte do outro lado da fronteira, mas como a mina francesa não tem empregos para oferecer, voltam para casa de mãos vazias. Ocasionais explosões de chauvinismo francês aumentam a tensão. Num restaurante da cidade mineira francesa, Françoise, uma moça nativa, ofende três mineiros alemães ao recusar-se claramente a dançar com um deles. A catástrofe na mina francesa e o conseqüente pânico na cidade são mostrados através de episódios que lembram o *Germinal* de Zola.

Notícias sobre o desastre rapidamente alcançam um bando de mineiros alemães que tomam banho num enorme lavatório. Esta seqüência é o ponto decisivo do filme. Depois de uma explosiva discussão na qual vem à tona muito ressentimento reprimido contra os franceses, os mineiros decidem se apresentar como voluntários na ação de resgate. O diretor da mina relutantemente lhes dá permissão,

e eles vão. Lá embaixo, no poço, os três mineiros que haviam sido ofendidos por Françoise vão na mesma direção. Removem a grade de ferro que desde Versalhes marcava a fronteira entre os lados francês e alemão, e então se unem aos resgatadores (Ilustração 55).

Terríveis cenas de angústia e de heroísmo desenrolam-se em meio a suportes de madeira quebrados, piscinas de água e pedras caindo. Quando massas de pedra se quebram com o enorme barulho de um bombardeio, um jovem mineiro francês prestes a ser sufocado acredita que está de volta à guerra. Protegido por uma máscara de gás, um dos alemães se aproxima do enraivecido francês, que reúne suas últimas forças para eliminar este inimigo imaginário. Sua alucinação se materializa numa cena muito curta na qual os dois se transformam em soldados tentando desesperadamente se matar. Somente depois de nocautear o francês, o alemão é capaz de retirá-lo a um lugar seguro. Os mineiros alemães feridos são levados a um hospital francês. Quando partem, toda a cidade os acompanha até a fronteira. Lá, numa breve parada, palavras de adeus selam os votos de simpatia mútua. Porta-vozes dos dois grupos de mineiros espontaneamente condenam a guerra, elogiam a fraternidade de todos os trabalhadores e insistem na unidade entre a Alemanha e a França. Na cena conclusiva, um epílogo ácido, o desejo dos mineiros é contrastado com a situação real. Um oficial francês e um alemão, separados por uma nova grade de ferro na entrada da mina, trocam protocolos ratificando o restabelecimento da fronteira. Versalhes vence. Os gestos estritamente simétricos de ambos os oficiais satirizam esta vitória da sabedoria burocrática.

Com *Tragédia na Mina* Pabst de novo foi ele próprio. Seu inato senso de realidade se reafirma claramente no episódio do lavatório. Uma aura abrangente envolve os mineiros nus, assim como os montes de roupa pendurados no teto, ao longe: é como se uma estranha massa de carcaças animais assomasse muito acima do grupo fracamente vislumbrado de ensaboados corpos humanos.[17] Nada parece representado neste episódio; ao contrário, a platéia penetra em um dos segredos da vida cotidiana (Ilustração 56). A mina construída no estúdio dá uma ilusão total de rocha subterrânea. Ernö Metzner, que fez os cenários, declarou que as tomadas objetivas de um desastre mineiro real dificilmente teriam produzido uma impressão convincente. "Neste caso, a natureza não poderia ser usada como um modelo para o estúdio." [18] A terrível realidade é inseparável da auréola com que nossa imaginação a cerca. Um dos *travelings* explorando a mina desliza de um conglomerado de vigas e colunas quebradas para uma sombria área de pedra repentinamente iluminada por uma luz inexplicável.[19]

O menor detalhe tem peso especial no filme. Depois da explosão, a população da cidade, em pânico, corre em direção à mina, exceto por um alfaiate de pé, indiferente, em frente à vitrine de sua loja, que contém um único manequim masculino. Uma tomada em primeiro plano revela a semelhança entre as duas figuras, insinuando que o alfaiate está, como o manequim, sem vida. Moldar cenas de massas proletárias sem imitar os russos era aparentemente impossível naqueles dias. Quando uma multidão frenética tenta derrubar o portão da mina francesa, o rosto aterrorizado do vigia é visto cercado pelos braços nus dos atacantes fanáticos. Este primeiro plano podia muito bem fazer parte de qualquer filme de Pudovkin.[20]

O filme sobre mineiros de Pabst marca uma evolução no pensamento teórico; porque ele agora tenta tornar seu pacifismo invulnerável adotando a doutrina socialista. *Tragédia na Mina* defende a solidariedade internacional dos trabalhadores, caracterizando-os como os pioneiros de uma sociedade em que o egoísmo nacional, esta eterna fonte de guerras, será abolido. São os mineiros alemães, não seus superiores, que pensam no resgate. A cena em que pedem o consentimento do diretor é a mais reveladora, ao ilustrar a onipotência do regime autoritário na mina alemã. Durante a reunião, que ocorre num decorativo saguão da escadaria do prédio da administração, os mineiros permanecem no primeiro andar, enquanto o diretor fala com eles da altura de um andar. É como se estivesse num balcão, e além disso os ângulos da câmera são escolhidos de tal modo que acentuam sua posição. Não contente com estigmatizar o fenômeno do nacionalismo, Pabst interpreta-o num sentido socialista. As passagens tratando da direção das minas francesa e alemã implicam sutilmente a aliança entre capitalistas e nacionalistas. Este é também o significado do simbólico epílogo, que, no entanto, foi freqüentemente confundido com um protesto alemão contra Versalhes. Talvez Pabst não tenha conseguido se tornar claro por causa de sua pouca familiaridade com a linguagem simbólica.

O fato de o pacifismo socialista de *Tragédia na Mina* ser melhor fundamentado do que o pacifismo humanitário de *Guerra, Flagelo de Deus* não justifica a suposição de que ele foi mais substancial. Sob a República, os socialistas alemães, especialmente os socialdemo-

cratas, provaram ser cada vez mais incapazes de perceber o significado do que acontecia a seu redor. Mal orientados pelos conceitos marxistas convencionais, negligenciaram a importância da classe média, assim como as ramificadas raízes mentais das existentes aspirações nacionais. Não tinham percepção psicológica. Nunca lhes ocorreu que seu ponto de referência simplista era inadequado para explicar a virada à direita da pequena burguesia ou a atração que o credo nazista exercia sobre a juventude alemã. Pabst adotou as idéias socialistas de solidariedade de classe e de pacifismo numa época em que estas idéias haviam degenerado em abstrações anêmicas e, conseqüentemente, quando não se poderia esperar que os socialdemocratas estivessem à altura da situação real. Com efeito, como se o peso morto de uma ideologia ultrapassada os tivesse exaurido, os socialdemocratas observavam o movimento nazista crescer e crescer sem saírem da apatia. *Tragédia na Mina* reflete esta exaustão. Apesar de ser excepcional, o filme não inclui um único tema capaz de desafiar as tradicionais noções de vida ao modo radical de *Acidente* de Metzner ou de *Viagem de Mãe Krausen à Felicidade* de Jutzi. Pabst penetra na realidade visualmente, mas deixa seu centro intelectual encoberto.

O filme foi elogiado pelos críticos e evitado pelo público. Em Neukölln, um dos bairros proletários de Berlim, foi exibido em cinemas vazios, enquanto alguma comédia tola nas vizinhanças imediatas atraía enormes multidões.[21] Nada poderia ser mais sintomático da apatia dos trabalhadores. O próprio Pabst abandonou a causa que defendera tão ardentemente. *Atlantide* (*Atlântida*, 1932), seu último filme alemão pré-Hitler, foi uma total regressão do "definitivo caráter social" ao puro escapismo. O crítico inglês de cinema Bryher comenta a versão cinematográfica da novela fantástica do deserto, de Pierre Benoît, num artigo dedicado a vários filmes que ele viu em Berlim no verão de 1932: "Nunca é feito do modo hollywoodiano, e a atmosfera do deserto é absolutamente autêntica... Mas eu não poderia ler uma novela vitoriana nesta época da crise..."[22]

Durante os anos seguintes, Pabst estabeleceu seu quartel-general em Paris. Lá começou com *Don Quixote* (1933), magnificamente fotografado, muito aborrecido e talvez metade sincero, e depois dirigiu ou supervisionou um melodrama após outro. Ao eclodir a Segunda Guerra Mundial, voltou à Alemanha nazista. E foi assim.

"Berlim é muito instável, muito temerosa com a chegada do inverno para se importar muito com o cinema", nota Bryher em seu artigo acima mencionado. "A atmosfera nas ruas só pode ser comparada à de qualquer grande cidade em 1914-1918. Depois de dois ou três dias, o visitante se pergunta por que a revolução não eclodiu. Não que haja qualquer coisa específica que aparentemente a provoque, mas a revolta contra esta opressão estranhamente insegura seria preferível à espera por uma tempestade que em algum momento tem de explodir." E acrescenta: "O filme que mais interessa Berlim neste momento é *Kuhle Wampe*."[23]

Kuhle Wampe (*Barrigas Frias* ou *A quem Pertence o Mundo*, 1932), exibido nos Estados Unidos sob o título *Whither Germany?*, foi o primeiro, e último, filme alemão a expressar abertamente um ponto de vista comunista. Bert Brecht e Ottwalt escreveram o roteiro: a música foi de Hanns Eisler. Milhares de membros de organizações esquerdistas como a União Trabalhista Esportiva, uma Unidade Teatral dos Trabalhadores e o Coro de Trabalhadores da Grande Berlim se apresentaram como voluntários para as cenas de massa.[24] Foi um filme verdadeiramente autônomo, produzido com as maiores dificuldades. "Quase na metade do filme, a companhia cujas instalações de som estavam sendo usadas deu para trás com base em argumentos políticos. Eles não podiam começar o filme novamente do início e, em conseqüência, muito dinheiro... foi gasto... nos tribunais."[25]

A primeira seção deste filme sobre os desempregados detalha uma situação típica de uma família de trabalhadores arruinada pela crise econômica. O pai, há muito sem emprego, está desencorajado e amargurado; a mãe de mente atrasada repete teimosamente o ditado segundo o qual qualquer indivíduo capaz pode progredir na vida. Sua filha Anni (Hertha Thiele), o único membro da família que trabalha, se segura contra a mórbida atmosfera em casa, enquanto o filho finalmente sucumbe a ela. Desempregado, ele vive de seu bônus. Depois de uma de suas infrutíferas caçadas ao emprego, sabe por seu pai que o bônus será cortado por um novo "decreto de emergência". O pai sai para sua taverna; ao mesmo tempo, o filho, num estado de total desespero, se joga pela janela. "Um desempregado a menos", comenta uma mulher na rua. Como a família não pode mais pagar aluguel, recebe ordem de se mudar. Anni implora às autoridades para revogar a ordem, mas o despejo é mantido.

A segunda seção se passa em "Kuhle Wampe", uma colônia de barracas de desempregados nas proximidades de Berlim. A família é levada a este abrigo por Fritz, um jovem mecânico amante de Anni. Quando Anni lhe conta que está grávida, Fritz, em seu desejo de evitar responsabilidades, tenta persuadi-la da necessidade de um aborto. Aqui Brecht pega emprestado o tema da conversão de *Viagem de Mãe Krausen à Felicidade*: impressionado com os argumentos de um amigo trabalhador com consciência de classe, Fritz relutantemente decide enfrentar a situação.[26] Seu pedido de casamento resulta numa festa de noivado que, considerando os baixos níveis de vida dos acampados, é surpreendentemente opulenta. Os pais de Anni e outras pessoas mais velhas esvaziam pratos e canecas com a voracidade de glutões, mostram seus sentimentos através de gritos hilariantes e de cantos, e no final ficam irremediavelmente bêbados. A idéia é obviamente caracterizar a velha geração de trabalhadores como um bando de filisteus que não têm mais ânimo e que afogam sua resignação em intemperança. Anni está determinada a não se afogar no lodo que ameaça engoli-la. Como Fritz admite que se sente vítima, ela imediatamente rompe o noivado e ainda parte com seus pais para viver a própria vida em Berlim.

Na terceira e última seção, um clima de esperança supera a melancolia. Tendo se unido ao movimento esportivo dos trabalhadores, Anni comparece a um festival esportivo realizado pelos sindicatos trabalhistas radicais. Lá encontra-se novamente com Fritz, que nesse meio tempo perdeu o emprego. Apesar de os dois evitarem falar sobre si mesmos, se torna claro que ainda se amam e se reconciliarão numa base mais sólida. O trabalho objetivo da câmera registra cuidadosamente uma ininterrupta sucessão de competições atléticas, coros de declamação e exibições teatrais a céu aberto (Ilustração 57). Todo o festival respira um otimismo juvenil que se expressa nas palavras da canção conclusiva: "Em frente, nunca relaxe... não seja resignado, mas determinado a alterar e melhorar o mundo." O filme termina num trem suburbano cheio de gente de classe média e de jovens atletas. Os críticos ingleses elogiaram este episódio final pela tradução cinematográfica de um assunto tão abstrato como uma discussão sobre economia. Um viajante, um lojista ou algo semelhante, começa a discutir uma notícia de jornal relatando a queima de vários milhões de quilos de café no Brasil, e a controvérsia que se segue se transforma num choque de opiniões

com a intenção de revelar o antagonismo entre as mentalidades proletária e burguesa. Toda vez que os trabalhadores fazem inferências revolucionárias de fatos econômicos, seus oponentes se tornam nacionalistas ou se refugiam em generalidades nebulosas. Na estação, os jovens se dispersam cantando "Em frente, nunca relaxe..." [27]

É claro que o conselho de censores proibiu o filme, sob o pretexto de que transformava em vilão (1) o Presidente do Reich, (2) a justiça, e (3) a religião. A primeira acusação se referia à passagem na qual um "decreto de emergência" assinado por Hindenburg aparece como a causa do suicídio do filho; a segunda, ao ataque contra os métodos de despejo e à indiferença de Fritz para com a ilegalidade do aborto; a terceira, devida a algumas tomadas dos jovens nus que mergulham na água enquanto o sino da igreja toca. Junto com outros críticos, fiz um protesto contra tais argumentos questionáveis.[28] Finalmente o filme foi liberado, com vários cortes destinados a neutralizar seu significado político.

O jovem búlgaro S. Th. Dudow que dirigiu *Barrigas Frias* aprendeu com os russos a revelar situações sociais através de rostos bem escolhidos e sugestivos ângulos de câmera. Uma prova convincente de seu talento é a seqüência de abertura que retrata um grupo de desempregados, entre eles o filho, à procura de emprego. Perto de um terreno baldio triangular, cuja melancolia reflete a deles, os jovens trabalhadores esperam com suas bicicletas pelo vendedor de jornal. Depois de um olhar de especialista através dos anúncios, o grupo começa a se movimentar. Pedalam passando por tabuletas de "Não temos vaga", entram no portão de uma fábrica sem apearem e reaparecem imediatamente, repetem esta vã tentativa várias vezes, e pedalam sem cessar, nunca se separando e sempre aumentando a velocidade. É raro se conseguir cristalizar em imagens tão nítidas o intangível espírito de toda uma época. Esta seqüência com seus reveladores detalhes de rodas girando e sóbrias fachadas de casas dão uma idéia concisa do que era a vida alemã durante os cruciais dias pré-Hitler. Em outras seqüências, a falta de experiência de Dudow se torna óbvia. O retrato pictórico do festival esportivo é desnecessariamente longo, e as tomadas introdutórias de cada seção são reunidas de uma maneira muito solta para estabelecer o tom de modo efetivo.

O radicalismo subjacente ao filme se manifesta na construção pouco comum do enredo. O fato de o filho se matar na primeira

seção desafia praticamente todas as tradições cinematográficas alemãs. Dudow disse-me certa vez, enquanto preparava *Barrigas Frias,* que foi aconselhado por seu produtor e por vários assessores a transferir este episódio do suicídio para o final do filme, a fim de restabelecer a ordem natural das coisas. Na realidade, desde os primórdios do cinema alemão, praticamente todos os filmes importantes terminaram com um ato de submissão, e o suicídio tão freqüente é nada mais do que a forma mais dramática e extrema deste ato. Ao mudar de lugar o tema do suicídio, *Barrigas Frias* repudia a regressão psicológica. Isto é confirmado pela relação entre o suicídio do filme e a canção que estimula a juventude: "Não seja resignado, mas determinado a alterar e melhorar o mundo". Significativamente, a canção é reiterada no final, o lugar normal dos suicídios. Através dessas palavras, assim como da posição delas, o filme repudia explicitamente os impulsos à submissão que levam o filho à morte.

A mesma atitude revolucionária é aparente no caso de amor entre Anni e Fritz. Talvez devido aos muitos cortes, um crítico norte-americano tenha observado: "Um dos principais defeitos do filme é o fato de seu autor... ter sido incapaz de mostrar a verdadeira conexão entre as dificuldades amorosas de sua heroína e os problemas do desemprego desesperador..." [29] Mas mesmo na versão mutilada o desenvolvimento da história de amor se refere de modo distinto à situação da classe trabalhadora. Anni antecede Fritz em sua liberação, e Fritz encontra seu caminho de volta para ela assim que também se torna suficientemente adulto — isto é, neste contexto, adquire consciência de classe — para suprimir suas inclinações burguesas. O que é verdadeiro para os dois amantes, sugere o filme, também se aplica aos trabalhadores em geral: sua liberdade é o resultado da auto-emancipação, sua felicidade depende de sua maturidade.

Apesar de inegavelmente genuína, esta atitude radical se ressente de talento e de experiência no plano político. É um radicalismo intelectual, incapaz de competir à altura com a realidade. O mais grave erro cometido em *Barrigas Frias* é seu duro ataque à mentalidade pequeno-burguesa dos velhos trabalhadores — um ataque obviamente destinado a estigmatizar o comportamento socialdemocrata. Numa época em que a ameaça de dominação nazista era sentida através de toda a Alemanha, teria sido melhor estratégia enfatizar a solidariedade das massas trabalhadoras em vez de criticar uma grande

parte dela. Além disso, esta crítica é maliciosa em vez de cuidadosa. Como qualquer filme reacionário, *Barrigas Frias,* ao descrever a festa de noivado, chega a ridicularizar os maus modos à mesa da geração mais velha. Tal mesquinha insinuação foi capaz de aumentar a obstinação regressiva por parte dos desempregados ofendidos; isto é, ela frustrou o próprio esforço do filme de eliminar a regressão. Na última seção, a juventude comunista é introduzida como a vanguarda da revolução, o verdadeiro antagonista dos poderes da escuridão. E o que esses pioneiros estão fazendo? Eles se dedicam a jogos atléticos e cantam canções cheias de um espírito militante e de promessas grandiosas. Mas como os festivais esportivos são realizados por pessoas de todas as cores, este não prova a força particular dos vermelhos. Nem as canções têm peso suficiente para atestar a crença numa redenção do desempregado, cuja miséria é retratada de modo tão impressionante na primeira seção. Comparado com a exibição de suas dificuldades, o "Em frente, nunca relaxe..." soa retórico.

No entanto, a esperança poderia ter contrabalançado o sofrimento se os desmoralizados velhos trabalhadores não tivessem sido contrastados não apenas com grupos jovens, mas também com grupos de sua própria idade. O filme invalida sua causa por expressar diferenças de atitude através de diferenças entre gerações. O otimismo típico da juventude radical em si não constitui garantia para o futuro. É verdade que durante a discussão sobre economia os jovens atletas se equivalem aos propagandistas marxistas de qualquer idade. Mas sua linha de argumentação é a linha do partido e, depois de a afirmarem, eles imediatamente retomam a canção que os marca como jovens. *Barrigas Frias* não deixa de glorificar a juventude como tal, e em certo sentido seus jovens revolucionários parecem os jovens rebeldes que, em numerosos filmes alemães do campo oposto, estão finalmente prontos para se submeterem ou para reforçarem a submissão. Esta semelhança sem dúvida não é acidental. No final do período pré-Hitler, muitos jovens desempregados angustiados estavam tão desajustados que numa noite podiam ser atraídos por um porta-voz comunista e na seguinte sucumbir à conversa fiada do agitador nazista.[30]

Quando o que ainda existia da República alemã estava quase entrando em colapso, Fritz Lang fez *Das Testament des Dr. Mabuse* (*O Testamento do Dr. Mabuse*), uma espécie de tribuna de último

momento contra o iminente desastre. Mas a cortina caiu antes de esta produção da Nero poder ser lançada, e assim que os nazistas assumiram o poder o Dr. Goebbels a proibiu. Em sua conversa subseqüente com Lang, ele expressou sua admiração por *Metrópolis* sem mencionar sua desaprovação ao novo filme de Mabuse; em conseqüência, Lang considerou sábio deixar a Alemanha.[31] Uma cópia sem cortes da versão francesa do filme, feita simultaneamente com a original alemã, foi contrabandeada através da fronteira e editada na França.

Em 1943, quando o filme alcançou as platéias de Nova York, Lang escreveu um "Prefácio Cinematográfico" expondo suas intenções originais: "Este filme foi feito como uma alegoria para mostrar os processos terroristas de Hitler. *Slogans* e doutrinas do Terceiro Reich foram colocados nas bocas dos criminosos. Deste modo eu esperava expor a mascarada teoria nazista sobre a necessidade de destruir deliberadamente tudo o que é precioso para o público... Depois, quando tudo entrasse em colapso e eles se vissem em total desespero, tentariam encontrar ajuda na 'nova ordem'." [32]

Apesar de esta auto-interpretação ter laivos de compreensão tardia, é no entanto verdade que o filme pressagia as práticas nazistas. O famoso psiquiatra Baum, seu principal personagem, está sob a hipnótica influência do Dr. Mabuse que, deve-se lembrar, ficou louco no final do primeiro filme, de 1922.[33] Na seqüência, este tirano cinematográfico reaparece como um interno do manicômio de Baum, cobrindo inumeráveis folhas de papel com instruções detalhadas para ataques a estradas de ferro, a fábricas químicas, ao sistema monetário e assim por diante. Seus escritos formam um manual de crime e de destruição, governado por uma máxima que soa familiar: "A humanidade precisa ser jogada num abismo de terror." Baum, possuído pelo que chama de gênio de Mabuse, tem uma vida dupla como o Dr. Caligari: ao mesmo tempo em que desempenha o papel de psiquiatra, também lidera uma organização marginal através da qual executa meticulosamente as instruções ilegíveis do louco. Do assassinato à falsificação, seu bando cobre todo o campo das atividades criminosas. Depois da morte de Mabuse, este aspirante paranóico à dominação do mundo se acredita uma reencarnação de seu ídolo. É preso pelo inspetor-chefe Lohmann, o mesmo investigador que descobriu a identidade do infanticida em *M — O Vampiro de Dusseldorf*. Uma autoridade policial sistemática e

astuta, Lohmann representa a versão alemã do detetive anglo-saxão. Quando Lohmann finalmente soluciona o caso, Baum vai para a excela de Mabuse, onde sua própria loucura se torna manifesta.

O filme é inferior a *M — O Vampiro de Dusseldorf*. Nele, Lang reúne simples suspenses, neles trabalhando cuidadosamente. Toda vez que Baum se sente dominado por Mabuse, a aparição fantasmagórica do último emerge com uma pontualidade britânica. Como os repetidos efeitos de choque tendem a se neutralizar, o resultado é monotonia em vez de um aumento do suspense. No entanto, o filme inclui dois episódios brilhantes que testemunham o "fantástico gênio de Lang, que faz com que as coisas mais simples infundam terror".[34] O primeiro é a seqüência de abertura. Mostra um homem andando cautelosamente numa oficina abandonada que parece ser perturbada por um zumbido perpétuo. O medo aparente do homem e o barulho de seus nervos rangendo são capazes de atemorizar uma platéia que ainda não percebeu que o homem está espionando os malfeitores de Baum e que o barulho se origina de uma gráfica vizinha. A vida sob um regime de terror não poderia ser revelada de modo mais impressionante, porque durante a seqüência a iminência de desastre é sentida e ninguém sabe quando ou onde o machado cairá. O outro episódio também se refere ao espião, um dos detetives de Lohmann. Depois de sua captura pelo bando, a vítima da crueldade sádica de Baum, agora louca, passa seus dias numa cela no manicômio. Ela se imagina vivendo num vácuo, e quando Lohmann se aproxima, ela se encolhe tomada pelo pânico e canta com uma voz animal, "Glória! Glória!" Lang consegue fazer o vácuo parecer real. Paredes transparentes de vidro cercam o detetive louco, e a imaterialidade luminosa origina horrores mais destruidores do que os daquele mundo sombrio.

O Dr. Goebbels sem dúvida sabia por que proibiu o filme. Porém, é difícil acreditar que a média dos espectadores alemães teria percebido a analogia entre o bando de criminosos do cinema e o bando de Hitler. E se percebesse, não se sentiria particularmente encorajada a se colocar contra os nazistas, porque Lang está tão exclusivamente preocupado com a ênfase no apelo mágico de Mabuse e de Baum, que seu filme espelha sua irresistibilidade demoníaca, em vez da superioridade interior de seus oponentes. Para sermos precisos, Lohmann derrota Baum; mas o próprio Lohmann não tem qualquer brilho. Como seu antecessor, Dr. Wenk, que derrotou os criminosos no primeiro filme de Mabuse, ele é uma autoridade pouco

brilhante e como tal inadequado para representar uma causa que envolve questões políticas. Sua vitória não tem significado moral. Como acontece freqüentemente com Lang, a lei triunfa e os fora-da-lei resplandecem. Este filme antinazista revela o poder do espírito nazista sobre mentes incapazes de evitar seu fascínio peculiar.

NOTAS

[1] Potamkin, "Pabst and the Social Film", in *Hound & Horn*, janeiro-março de 1933, p. 296.
[2] *Film Society Programme*, 6 de dezembro de 1931.
[3] Cf. Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, p. 241.
[4] Extraído de Potamkin, "Pabst and the Social Film", in *Hound & Horn*, janeiro-março de 1933, p. 298.
[5] Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, p. 80.
[6] Moore, "Pabst-Dovjenko — A Comparison", in *Close Up*, setembro de 1932, p. 180.
[7] Hamilton, "Hell on Earth", in *National Board of Review Magazine*, abril de 1933, p. 9. Cf. Kraszna-Krausz, "Four Films from Germany", in *Close Up*, março de 1932, pp. 44-45.
[8] Cf. Potamkin, "Pabst and the Social Film", in *Hound & Horn*, janeiro-março de 1933, p. 298. Potamkin decididamente superestimou este filme. Para um comentário mais crítico, ver "Skandal um Eva", in *Close Up*, setembro de 1930, pp. 221-22.
[9] Cf. Rotha, *Celluloid*, p. 109. Barry, "The Beggar's Opera", in *National Board of Review Magazine*, junho de 1931, pp. 11-13.
[10] Extraído de Rotha, *Celluloid*, p. 111.
[11] *Ibid.*, pp. 111-12.
[12] Cf. Arnheim, *Film als Kunst*, pp. 125-26.
[13] Potamkin, "Pabst and the Social Film", in *Hound & Horn*, janeiro-março de 1933, p. 300.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*, p. 304.
[16] *Ibid.*, p. 301.
[17] O filme de mineiros de Grune, *Explosion* (*Explosão*, 1923), parece ter incluído uma cena semelhante; cf. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, pp. 101-2.
[18] Metzner, "A Mining Film", in *Close Up*, março de 1932, p. 4.
[19] Cf. Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, pp. 240-41.
[20] Cf. Potamkin, "Pabst and the Social Film", in *Hound & Horn*, janeiro-março de 1933, p. 301.
[21] Informação dada pelo Sr. Jean Oser, Nova York. Ver também Kraszna-Krausz, "Four Films from Germany", in *Close Up*, março de 1932, p. 42.
[22] Bryher, "Notes on Some Films", in *Close Up*, setembro de 1932, p. 199. Cf. Jahier, "42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 70.
[23] Bryher, "Notes on Some Films", in *Close Up*, setembro de 1932, p. 196.
[24] *Film Forum*, Programa 3, 19 de março de 1933.
[25] Bryher, "Notes on Some Films", in *Close Up*, setembro de 1932, p. 198.
[26] Cf. p. 229.
[27] *Film Society Programme*, 11 de dezembro de 1932. Kracauer, " 'Kuhle Wampe' verboten!", in *Frankfurter Zeitung*, 5 de abril de 1932.
[28] Kracauer, *ibid.* Cf. também Boehmer e Reitz, *Film in Wirtschaft und Recht*, pp. 51, 53, 59-60.
[29] Watts, "Kuhle Wampe", in *New York Herald Tribune*, 25 de abril de 1933.

80 A maior parte desta análise é tirada de meu artigo "'Kuhle Wampe' verboten!", in *Frankfurter Zeitung*, 5 de abril de 1932.
81 "Fritz Lang", in *New York World Telegram*, 11 de junho de 1941. Cf. *Film Society Programme*, 6 de maio de 1934. Ver também p. 192. Lang deixou a Alemanha com destino à França, onde fez *Liliom* (1935) Para todo o trabalho de Lang, ver Weinberg, *An Index to... Fritz Lang*.
82 Lang, "Screen Forward", programa do filme, World Theatre, Nova York, 18 de março de 1943.
83 Cf. p. 101.
84 Weinberg, "Fritz Lang", programa do filme, *ibid*.

21.

Épico nacional

O segundo principal grupo de filmes pré-Hitler serviu como uma válvula de escape para as existentes tendências autoritárias. Estes filmes ignoravam os sofrimentos das massas e obviamente se afastavam de qualquer solução que lembrasse humanização, progresso e democracia. Sua única preocupação era o indivíduo. Geralmente glorificavam algum rebelde em potencial ou maduro, sem no entanto negligenciar as figuras dos heróis de guerra e do líder onipotente. Algumas vezes o personagem principal era uma mistura dos três.

Uma afinidade subterrânea com o tema do rebelde aparece mesmo em filmes que, a julgar por seus ambientes ou objetivos aparentes, parecem muito distantes dele. Um foi *Der Mörder Dimitri Karamasoff* (*Karamazov, o Assassino*, 1931), filmado pelo ex-diretor de cinema soviético Fedor Ozep.[1]

Indiferente ao clima pseudo-religioso de *Os Irmãos Karamazov* de 1920, este filme pré-Hitler explorou a novela de Dostoievsky com o único propósito de dramatizar a estória de Dimitri Karamazov. O impetuoso Dimitri de Fritz Kortner de repente deixa sua próspera noiva para fazer amor com Grushenka, uma concubina que se diverte com a idéia de se casar com o pai dele. Este tolo senil está tão apaixonado por Grushenka que lhe promete uma fortuna se ela concordar. Dimitri furioso vai matá-lo, mas acaba desistindo do assassinato. Enquanto corre numa velha tróica de volta para Grushenka, o velho Karamazov é assassinado por seu empregado Smerdjakov (Fritz Rasp), um estranho epiléptico ávido pelo tesouro que seu senhor esconde atrás de um ícone. Ninguém ainda sabe do crime

quando Grushenka decide aceitar Dimitri como seu amante permanente. Depois de uma turbulenta noite que o feliz selvagem passa com ela e com uma multidão licenciosa numa espécie de bordel, é preso como suspeito de parricídio. Apesar de Smerdjakov enforcar-se, a corte duvida da inocência de Dimitri. Ele é condenado à Sibéria. Grushenka, admiravelmente representada por Anna Sten, o acompanha.

Foi uma estória com pouco em comum com Dostoievsky ou com a mentalidade soviética. Ozep parece ter percebido isso; porque não usou os métodos de "montagem" russos, exceto, talvez, pelo magnífico episódio da tróica, em que justapôs topos de árvores e tetos de casas em rápidos cortes, de modo a aumentar a impressão de velocidade. Mas isto já havia sido feito pelo cinema europeu antes. No conjunto, *Karamazov, o Assassino* é construído com base nos filmes mudos alemães. Objetos inanimados se afirmam imperiosamente toda vez que as paixões humanas explodem. Um brilhante relógio com quatro pêndulos é a principal testemunha da cena em que Dimitri insulta Grushenka por seduzir seu pai e da cena, um pouco mais tarde, em que ele a deixa como seu amante. O relógio aparece enquanto ela ainda está sozinha no quarto, observa os dois brigando e reemerge no momento de seu primeiro abraço.

Feito no início da era do cinema falado, o filme se ressente dos vícios dos atores de teatro, que declamam continuamente. Mas a parte visual ainda não se reduzira a um mero acompanhamento do diálogo, e pelo menos desta vez Ozep combinou som e imagem de um modo verdadeiramente cinematográfico. Quando Grushenka afirma a Dimitri que o ama, ambos riem e riem, numa explosão de felicidade, e sua risada é tão contagiante que logo todo o bordel os acompanha. Antes desta explosão terminar completamente, o primeiro plano de um grande candelabro enche a tela — um mar de rodopiantes luzes de velas, antecipando a orgia que se segue, com seus gritos, danças e cantos.

Sem os trajes russos, *Karamazov, o Assassino* tem todos os traços dos filmes de rua que durante o período de estabilidade refletiram, através de sonhos, o desejo pelo regime autoritário. Dimitri é o filho rebelde que, dirigido por seus impulsos, troca a segurança burguesa pela vida na rua. E Grushenka representa a prostituta que é um oásis de amor num mundo frio. O filme seria apenas um tardio filme de rua se não fosse por seu final, que marca uma importante mudança de padrão. Apesar de *Asfalto* e de outros antigos filmes de rua terem terminado com a promessa de continuação da rebelião, seus fugitivos de classe média voltavam para as luxuosas salas das quais se originaram.[2] No final de *Karamazov, o Assassino*, a rebelião não apenas permanece como uma esperança, mas é simbolizada por um fato. Ao contrário de seus irresolutos antecessores, Dimitri, o amante burguês, vai viver com Grushenka, a prostituta, e sua submissão a uma sentença injusta está bem longe de ser um ato de retirada resignada; ao contrário, indica sua decisão definitiva de virar as costas a este mundo paterno. Ele é um rebelde de verdade. Como não é o único rebelde obstinado a aparecer no cinema alemão da época, esta variação dos filmes de rua tende cada vez mais a mostrar que a atmosfera da era pré-Hitler estava cheia da idéia de rebelião. Caracteristicamente, o espírito de violência que atravessa o filme se materializa no próprio Dimitri.

Danton (1931), um filme histórico de Hans Behrendt, também reviveu um tema dos primeiros anos do pós-guerra. Este filme lembrou *Tudo por uma Mulher*, o filme de Buchowetski sobre Danton, de 1921, na negligência para com a Revolução francesa e na ênfase dada à vida privada dos líderes revolucionários.[3] O Robespierre pré-Hitler é um organizador árido, jesuítico, que tem ciúme da enorme popularidade de Danton e do amplo alcance de sua natureza desinibida. Danton, por seu lado, tem um temperamento sangüíneo e a mente aberta, em vez de doutrinária. Ele liberta uma prisioneira aristocrata e se casa com ela: expressa abertamente seu descontentamento para com o regime de terror de Robespierre. Sua conduta despreocupada oferece a seu arquiinimigo uma boa oportunidade para acusá-lo de alta traição. No episódio do julgamento, Kortner como Danton está em sua melhor forma. Com o talento de um demagogo nato, vira a mesa contra Robespierre, acusando-o e a Saint-Just de atos capazes de transformarem a Revolução num banho de sangue. Como as massas, a princípio hostis a Danton, calorosamente o aclamam no final de seu discurso, Robespierre recorre ao expediente de retirá-las pela força das armas. "Vida longa para a liberdade!" grita Danton antes de sua execução.

Ao longo do filme este personagem passa por uma interessante metamorfose. Começa como um jacobino genuíno que exige, e consegue, a morte de Luís XVI. Mais tarde, quando a França é invadida pelo inimigo, Danton se torna um patriota; em suas bem-suce-

didas negociações com o Duque de Koburg, promete salvar a vida de Maria Antonieta se os exércitos invasores sob o comando do duque se retirarem. Não é sua culpa se Robespierre não cumpre este acordo ao mandar a rainha para a guilhotina. Além disso, Danton, o patriota, se revela um campeão de humanidade preocupado não tanto com a posterior evolução da Revolução, mas com o fim de qualquer tipo de opressão. Sua ardente oposição à ditadura de Robespierre o faz aparecer como a contraparte dos heróis de Schiller amantes da liberdade. O jacobino revolucionário se torna um nobre rebelde. Como tal, Danton, é verdade, se coloca ao lado da democracia, contra a tirania. Mas ao mesmo tempo ele é tão patriota e emocional que lembra fortemente os rebeldes idealistas alemães que, repugnando Versalhes e a República de Weimar, estavam predestinados a se tornarem simpatizantes nazistas. Este rebelde cinematográfico é uma mistura paradoxal de um hitlerista em potencial e um combatente democrático. Tal mistura parece ter-se mostrado atraente; *Danton*, ao que parece, foi entusiasticamente recebido quando de sua estréia em Berlim.[4]

O tema do rebelde também assomou em *Der Mann der den Mord beging* (*O Homem que Matou*, 1931), de Kurt Bernhardt. Feito com base numa novela de Claude Farrère, esta produção da Terra-United Artists tratou de um escândalo nos círculos diplomáticos de Constantinopla. O cenário exótico era lindo, o tratamento sutil, a ação vagarosa. Um adido francês — Conrad Veidt em um de seus papéis de sedutor — se apaixona por Mary, a mulher de um lorde inglês, e depois de algum tempo descobre que ela é maltratada pelo marido e pela prima dele, uma mulher dominadora. Num encontro, ele sugere o divórcio. Mary treme com a simples menção da palavra porque teria de desistir do filho pequeno. Depois dessa exposição de sua situação, o drama se desenrola: assim que o lorde sabe sobre o caso de amor de Mary com um charmoso e decadente príncipe russo (Gregory Chmara), obriga-a a concordar com o divórcio que ela tanto teme. Ela grita em desespero e é ouvida pelo francês que, como seu protetor, a seguira secretamente. Mais tarde o lorde é encontrado morto. No final, o adido francês, conversando com o chefe de polícia turco, casualmente menciona que foi ele o assassino. O turco também é um homem do mundo. Com o objetivo de encobrir o desagradável caso, insinua

que seu visitante deve voltar a Paris o mais cedo possível, e se despede com um compreensivo aperto de mão.

Apesar de sua despreocupação, esta estória sobre os graúdos fez uma referência às atitudes vigentes. O "homem que matou" comete seu crime convencido de que repara um erro causado pelas leis existentes. Elas destroem a mulher que ele ama e ele não pode aceitar tal injustiça. Para sermos precisos, como um diplomata, este amante desesperado é cercado por uma auréola de extraterritorialidade; mas ao tomar a lei em suas próprias mãos, assume o caráter de um rebelde. Os chamados "assassinos-*justiceiros*" também consideravam seu direito sagrado se livrarem de seus oponentes matando-os. Esta analogia não é tão artificial como parece, porque, como os juízes alemães que nunca puniram nenhum desses rebeldes assassinos, o chefe de polícia turco absolve o francês e ao mesmo tempo expressa sua simpatia por ele.

Aqui, como em outros casos, sem dúvida nem os realizadores cinematográficos, nem as platéias alemãs, estavam conscientes de tal paralelo. Porém, este paralelo existe, e o fato de ter passado despercebido aumenta em vez de invalidar seu significado. Quanto menos um indivíduo sabe por que prefere um assunto a outro, tanto mais pode-se afirmar com segurança que sua escolha foi determinada por tendências poderosas abaixo da dimensão da consciência. Qualquer tendência deste tipo se afirma nas mais remotas idéias e percepções, de modo que estas idéias e reflexões necessariamente refletem a tendência, não importa o que esteja sendo tratado ou o que parece ser dito. Apesar de o filme de Bernhardt se preocupar exclusivamente com amor e com crime entre dignitários do alto escalão, revela um estado mental que favorece os rebeldes e as autoridades coniventes.

Nos créditos do filme *O Homem que Matou*, Carl Mayer é apresentado como o supervisor dramático. Desde seu roteiro para *Sunrise* (*Aurora*, 1927), o primeiro filme de Hollywood de Murnau, Mayer se restringira a fazer trabalho de assessoria, como se fosse incapaz, ou não desejasse enfrentar um período que ia de encontro às suas experiências e sensibilidades íntimas. A mecanização havia nivelado todas as profundas emoções, os interesses coletivos haviam enfraquecido os valores individuais, e, com o crescimento da maré nazista, a mentalidade pequeno-burguesa cada vez mais invadia o ambiente. Algo como resignação deve tê-lo levado a colaborar em filmes que estavam abaixo de seus próprios padrões.

Mayer se juntou a Czinner e, primeiro em Berlim, depois em Paris, ajudou a preparar dois filmes estrelados por Bergner. *Ariane* (1931) retrata uma jovem estudante russa que, como uma mulher experiente, seduz um homem que passa pela cidade e que tem inclinação por ligações causais.[5] Em *Der Träumende Mund (A Boca Sonhadora*, 1932), que lembra seu primeiro filme, *Maridos ou Amantes?*, Bergner oscila entre a paixão por um famoso violinista e a devoção a seu marido e depois de suficiente hesitação foge do dilema através do velho estratagema do afogamento.[6] Tratava-se apenas de amor e psicologia, e para que isto ficasse ainda mais claro a música foi utilizada. Ariane ouve a abertura de *Don Giovanni*, e a participação do famoso violinista é o concerto para violino de Beethoven.

O fato de Mayer ter percebido as questionáveis implicações sociais deste filme é altamente improvável. Em 1932, foi para Londres, onde continuou como conselheiro de filmes documentários e teatrais. Um projeto muito caro a ele era um outro filme de cidade, desta vez sobre Londres; mas ninguém produziria seu roteiro. Morreu de câncer em 1944.

Paul Rotha, o amigo íntimo de Mayer que, mais do que qualquer pessoa, entendeu e apreciou seus méritos singulares, escreveu-me sobre ele: "Externamente, era como Beethoven, mas com um rosto mais sensível, mais frágil. Em comparação com seu corpo pequeno (menos de 1 metros e 60 centímetros de altura), sua cabeça parecia grande demais. Ele passeava — quase serpenteando — como se levado pelo vento. Nunca se sabia onde seria encontrado. Em pequenos cafés do Soho... num banco de parque, numa livraria... Ele se mostrava amável com todas as pessoas: suas enfermeiras durante a doença, garçons de bares, zeladores. Tinha o hábito — raro em cidades grandes — de dizer "Bom-dia" para todos, conhecidos ou não."[7] Este devoto das grandes cidades, que "foi o primeiro a fazer a câmera se movimentar devido aos objetivos inerentes ao roteiro"[8] era animado pelo amor de Dickens pelos vagabundos sem destino, por seu indulgente interesse por ruas pavimentadas e almas errantes — os mesmos impulsos que levam a própria câmera à ação.

Em *Acht Mädels im Boot* (*Oito Garotas num Barco*, 1932), de Erich Waschneck, um filme no rastro de *Senhoritas em Uniforme*, o tema do rebelde se afirmou abertamente. Christa, uma universitária, vive um verdadeiro pesadelo porque está esperando um filho.

O amigo médico de seu amante estudante concorda em fazer um aborto, mas ela fica tão amedrontada com a atmosfera cirúrgica do quarto que foge antes que ele possa começar. Como teme o pai, que ignora tudo, não menos do que o médico, foge para o clube de remo de que é membro. Lá, Hanna, uma vigorosa loura, está treinando as meninas sob seu comando para uma competição. Quando, após uma heróica tentativa de esconder sua situação, Christa finalmente confessa, todo o time se entusiasma com o desejo de proteger a menina do pai. Hanna visita-o e há um violento choque entre duas gerações. No interesse de um final feliz, o pai arruma as coisas. Informado por Hanna da situação da filha, aparece no clube com o amante estudante para levar Christa para casa, e todas as meninas se regozijam com a perspectiva de um casamento.[9]

O filme, um produto médio ornamentado por bonitas tomadas ambientais, mostra não tanto Christa, mas a militante Hanna. Ela é uma figura rebelde completa. Quando o pai se recusa a concordar com seu ponto de vista, diz asperamente que sua teimosia obrigará o clube a tomar conta de Christa e de seu futuro filho. É como se o clube fosse o baluarte da jovem no hostil território dos adultos. Furioso com as provocações de Hanna, o pai ameaça chamar a polícia; em conseqüência, ela diz que todos os pais são tiranos brutais. Um produto do primitivo Movimento da Juventude, Hanna ilustra sua afinidade com o espírito nazista (Ilustração 58). Sua idéia do clube como o guardião de Christa antecipa o repúdio aos laços familiares sob o regime de Hitler; ao mesmo tempo, sua arrogância e sadismo a marcam como o protótipo de um líder das S.S. Para punir Christa por ficar continuamente para trás ela lhe ordena que pule do trampolim dez vezes; observando a dificuldade da garota, mesmo assim insiste que a ordem seja cumprida até o final. Só depois que desmaia é que a torturada Christa revela seu segredo a esta temível mulher. A solução implícita do casamento obviamente funciona como um compromisso com a ética tradicional.

A onda de tendências pró-nazistas durante o período pré-Hitler não poderia ser melhor confirmada do que pelo aumento e evolução específica dos filmes de montanha. Dr. Arnold Fanck, o inconteste pai deste tipo de filme, continuou na linha que ele mesmo havia desenvolvido. Além de uma agradável comédia, *Der weisse Rausch* (*Delírio Branco*, 1931), na qual Leni Riefensthal é iniciada nos segredos do esqui, fez *Stürme über dem Montblanc* (*Avalanche*,

1930), uma daquelas misturas meio sentimentais em que era mestre.[10] O filme novamente retrata os horrores e belezas das altas montanhas, desta vez dando particular ênfase às majestosas arrumações das nuvens. (O fato de, na seqüência de abertura do documentário nazista *O Triunfo da Vontade*, de 1936, massas de nuvens semelhantes cercarem o avião de Hitler em seu vôo para Nuremberg, revela a total fusão do culto à montanha com o culto a Hitler[11] [Ilustrações 59 e 60].) Impressionantes efeitos sonoros completamentam a magnífica fotografia: fragmentos de Bach e Beethoven de um rádio abandonado no Monte Blanc intermitentemente penetram na tempestade barulhenta, fazendo com que as escuras altitudes pareçam mais distantes e desumanas. Quanto ao resto, *Avalanche* é uma duplicata de *O Inferno Branco de Pitz Palü* ao retomar as acrobacias de Ernst Udet, diversas catástrofes naturais e a inevitável festa de resgate. O homem a ser resgatado neste caso é um jovem meteorologista do Monte Blanc ameaçado de congelar até a morte em seu observatório no pico, atingido pela tempestade. Mas por que ele fica lá durante a Páscoa em vez de se encontrar, no vale, com a moça que ama secretamente? Porque seu melhor amigo, um músico de Berlim, lhe mandou uma carta em que mostra claramente que também ama a moça. A carta é suficiente para fazer o meteorologista desistir de seu amor. Ele não pensa em perguntar à moça o que ela sente; cheio de autopiedade e nobres sentimentos, deixa-a para seu amigo. Que sejam felizes! Sua sina é permanecer acima das nuvens e de todos os mortais. E lá ele teria morrido se não fosse pela moça, aliás Leni Riefensthal, que, possuída pela montanha como sempre, ama este herói do Monte Blanc e enfrenta todos os perigos para salvá-lo. Um crítico norte-americano chamou o enredo de "desgraçadamente inadequado".[12] Na realidade, ele segue um padrão tipicamente alemão, sendo seu principal personagem o perpétuo adolescente bem conhecido dos muitos filmes anteriores. As conseqüências psicológicas de tal comportamento regressivo não precisam de mais comentário.

Durante os anos pré-Hitler, Leni Riefensthal embarcou numa carreira por conta própria. Dirigiu *Das blaue Licht* (*A Luz Azul*, 1932), produzido em sistema de cooperativa por ela, Béla Balázs e o fotógrafo Hans Scheneeberger. O filme se baseia numa velha lenda dos Dolomitas italianos. Nas noites em que a lua está cheia, o pico do Monte Cristallo irradia uma maravilhosa luz azul que atrai todos os jovens habitantes da vila. Apesar de os pais tentarem mantê-los em casa com as janelas fechadas, eles são dragados como sonâmbulos e encontram a morte caindo entre as rochas. Apenas Junta (Leni Riefensthal), uma espécie de cigana, chega à luz em segurança, e, em conseqüência, é considerada uma feiticeira (Ilustração 62). Os supersticiosos habitantes da vila insultam-na e jogam pedras sempre que ela desce de sua choupana do alto das montanhas. Um jovem pintor vienense que passa alguns dias na vila testemunha uma dessas cenas e se sente tão atraído por Junta que vai viver com ela em seu refúgio na montanha. Uma noite ela o deixa e sobe os penhascos do Monte Cristallo iluminados pela lua. Seguindo-a secretamente até o pico, o pintor descobre que a misteriosa luz azul emana de uma mina de cristais preciosos. Ele esclarece os habitantes da vila, que sob sua supervisão removem o tesouro, que se torna, de uma fonte de terror, numa promessa de riqueza. Na lua cheia seguinte, Junta, sem suspeitar de nada, retoma sua subida; mas como a luz azul se foi, se perde e cai num precipício. O pintor, tarde demais para salvá-la, se inclina sobre o brilhante rosto da moça morta.[18]

Belas tomadas exteriores enfatizam os inseparáveis laços entre o povo primitivo e seu ambiente natural. As estátuas de santos são esculpidas numa rocha na estrada; os mudos Dolomitas participam da vida da vila. Primeiros planos de rostos de camponeses genuínos aparecem durante todo o filme; estes rostos lembram paisagens moldadas pela própria natureza e, ao revelá-los, a câmera faz um fascinante estudo do folclore facial. Enquanto os camponeses são meramente relacionados ao solo, Junta é a verdadeira encarnação dos poderes naturais, claramente confirmada pelas circunstâncias de sua morte. Ela morre quando o sensato raciocínio explica, e então destrói, a lenda da luz azul. Como o brilho dos cristais, sua própria alma é levada embora. Como o meteorologista em *Avalanche*, esta garota das montanhas se adequa a um regime político que se apóia na intuição, adora a natureza e cultiva mitos. Para sermos precisos, no final a vila exulta com sua sorte e o mito parece derrotado, mas esta solução racional é tratada de modo tão sumário que enfatiza em vez de reduzir o significado de Junta. O que permanece é a nostalgia com relação a sua situação e tristeza com relação a um mundo desencantado em que os milagres se tornam mercadoria.

Luis Trenker, o montanhista modelo de *A Montanha Sagrada* também se libertou de Fanck. Representou o personagem principal de dois filmes feitos com roteiros e direção dele mesmo, em colabora-

ção com diretores experientes. Estes filmes são particularmente importantes: marcam a junção dos filmes de montanha com os filmes nacionais. Neles, as implicações políticas de *Avalanche* e *A Luz Azul* aparecem abertamente.

O primeiro dos dois foi *Berge in Flammen* (*O Batalhão da Morte*, 1931), muito elogiado pelo brilhante trabalho de câmera de Sepp Allgeier. Tratava-se de um combate isolado durante a Primeira Guerra Mundial ocorrido nos picos nevados do Tirol austríaco. O topo de uma montanha é ocupado por um batalhão austríaco, e como é inacessível aos ataques diretos, os italianos, embaixo, começam a cavar um túnel nas rochas para dinamitar a posição do inimigo. Enquanto os austríacos, incapazes de evitar a ação do inimigo, ouvem desesperados a agourenta escavação da montanha, um de seus oficiais (Trenker) vai numa temerária patrulha de esqui à sua cidade natal, onde os italianos estabeleceram seu quartel-general. Lá descobre a data marcada para a explosão e volta em tempo de avisar seus companheiros. Sua façanha faz com que o "batalhão da morte" se retire da posição pouco antes de ela ir pelos ares.[14]

Enquanto *Guerra, Flagelo de Deus*, de Pabst, revela os horrores da guerra para defender o pacificismo, o filme de guerra de Trenker se dedica a elogiar as virtudes marciais. A guerra em *O Batalhão da Morte* é apenas um pano de fundo para um alpinista que parece seguir seu destino natural tornando-se um herói de guerra. Tanto o filme pacifista quanto o heróico desprezam as causas da Primeira Guerra Mundial; mas, diferentemente de Pabst, Trenker tem razão ao ignorá-las, porque ele glorifica o soldado ideal, e os soldados supostamente não se imiscuem na política. A imagem do herói de guerra é completada por duas seqüências que emolduram o episódio do combate propriamente dito. Na seqüência de abertura, o oficial austríaco e o comandante italiano, seu futuro antagonista, são vistos numa excursão à montanha imediatamente antes da eclosão das hostilidades — dois amigos acima dos preconceitos nacionalistas; no final, os ex-inimigos retomam sua antiga amizade alguns anos após a guerra.

Ao enfatizar esta sobrevivência de vínculos pessoais, o filme de Trenker contesta o chauvinismo de modo mais categórico do que filmes como *Cruzador Emden e U-9 Weddigen*.[15] Enquanto eles foram afetados pela paralisia das mentes durante o período de estabilidade, *O Batalhão da Morte* reflete o surgimento de paixões nacionais tendentes a resultar na guerra. Como essa ajuda antichauvinista se compatibiliza com seu nacionalismo inerente? Esta atitude faz as guerras aparecerem como eventos acima dos indivíduos que têm de ser aceitos, não importa se os sancionemos ou os condenemos. Consideradas portanto produtos do destino inescrutável, não há perigo de o fervor emocional a seu favor dar lugar à dúvida. A amizade entre soldados de países diferentes em tempos de paz não enfraquece a determinação dos amigos de lutarem um contra o outro em tempo de guerra; ao contrário, ela enobrece esta luta, transformando-a num dever trágico, num sacrifício superior. O alpinista de Trenker é o tipo de homem em que se apóiam regimes que precisam da guerra.

O segundo filme de Trenker foi *Der Rebell* (*O Rebelde*), uma produção Universal feita na Alemanha, lançada a 17 de janeiro de 1933. Novamente tratava de um episódio de guerra, desta vez durante a revolta do Tirol contra o exército de ocupação napoleônico. Um estudante tirolês (Trenker), ao voltar para casa, encontra sua cidade natal saqueada e sua mãe e irmã mortas. Depois de matar um oficial francês em retaliação, vai para a clandestinidade e ajuda a organizar a resistência. Simultaneamente, continua seu romance com uma moça bávara (Vilma Banky) que o protege das autoridades de ocupação e até faz um pouco de espionagem para ele. O estudante tira proveito de suas informações. Disfarçado de oficial bávaro, vai a um baile dado pelos franceses em Innsbruck e lá reúne informações suficientes para preparar uma gigantesca armadilha para as legiões de Napoleão. Enquanto este episódio entre quatro paredes e o encontro amoroso não são particularmente emocionantes, a seqüência que mostra como a armadilha funciona dificilmente pode ser superada em realismo violento. Os civis tiroleses, escondidos nas montanhas, jogam pedras e troncos de árvores nas tropas francesas que passam na estrada abaixo deles. É um massacre elaborado, barulhento, total, com as montanhas como aliadas dos rebeldes. É claro que no final os franceses vencem e o estudante é morto.[16]

Com Trenker, o rebelde entra no estágio final de uma carreira inseparável da evolução do cinema alemão (Ilustração 61). Um papel histórico definido é destinado a ele: ele lidera, ou faz parte da rebelião do povo contra um inimigo que subjuga a nação. Isto mostra que é um nacionalista em vez de um revolucionário. A analogia entre a revolta do Tirol e o movimento nazista é óbvia; Trenker em seu filme apenas reflete o que os próprios nazistas chamaram de um levante nacional. Napoleão representa o odiado "sistema" e o estu-

dante tem os traços de um hitlerista. Aqui se torna claro porque durante os anos pré-Hitler o filme alemão de rebeldes não se conformava com o velho padrão que o havia levado invariavelmene da rebelião à submissão. Agora que os nazistas se preparavam para o assalto final à desagregada República, o cinema também incorporou a idéia de rebelião. Esta idéia exclui a rendição, apesar de não evitar a derrota. Figuras pré-Hitler como Dimitri Karamazov e Danton, em conseqüência, decidem pelas armas até o final. Era a hora da decisão, e salões luxuosos do passado ficaram para trás.[17]

Há a evidência pictórica de que o filme de Trenker foi nada além de um filme pró-nazista mal dissimulado. Fotografado por Sepp Allgeier,[18] introduziu símbolos que desempenhariam um proeminente papel no início do cinema hitlerista. Para acentuar a paixão nacional, são usados de modo elaborado primeiros planos de bandeiras, um recurso comum aos nazistas. Na visionária seqüência conclusiva, o estudante ressuscitado, que com dois outros líderes rebeldes foram executados pelos franceses, vão em frente, com uma bandeira nas mãos. "O pelotão atira, e os rebeldes... são vistos, caídos esparramados na poeira do chão. Mas o som de uma canção patriótica é ouvido ao longe, figuras fantasmagóricas dos três homens se levantam de seus prostrados corpos e, valentemente cantando sua canção, marcham para a frente das forças civis, subindo junto à beira de uma distante nuvem, até que finalmente, quando a canção chega ao fim, desaparecem nos céus".[19]

Esta apoteose do ardor rebelde é copiada integralmente em *Hitlerjunge Quex* (*Mocidade Heróica*, setembro de 1933; cinegrafista: Konstantin Tschet), um filme de propaganda nazista que retrata a luta de onze horas dos nazistas pelo poder, sob sua retumbante "Canção de Juventude": "Nossa bandeira eleva-se diante de nós!..." No final do filme, o militante mirim hitlerista Heini, de sobrenome Quex, distribui panfletos num dos bairros proletários de Berlim e lá é espancado por um comunista. Abandonado, jaz numa rua escura. "Os nazistas aparecem e encontram Heini morrendo. Suas últimas palavras são 'Nossa bandeira eleva-se diante...' A trilha sonora avança a Canção da Juventude e a bandeira aparece na tela, introduzindo as colunas em marcha da Juventude Hitlerista."[20] Através de imagens semelhantes, tanto o filme de Trenker quanto o filme nazista apontam o iminente triunfo das rebeliões nacionais — uma coincidência que confirma, de modo surpreendente, a natureza idêntica de todas as rebeliões.

Os filmes nacionais do período pré-Hitler superaram os do período de estabilidade em número e em significado. Como *O Rebelde*, a maioria versava sobre a era napoleônica, para substanciar a idéia de um levante nacional. Prússia *versus* Napoleão era seu tema central, e a Prússia aparecia invariavelmente como a protagonista da nação alemã unificada. No conjunto, esses filmes constituíram uma espécie de épico nacional, produzido para o consumo interno de massa.

O épico tratava da humilhação da Prússia, com vista a sua futura redenção. Kurt Bernhardt, o colaborador de Trenker em *O Rebelde*, fez *Die letzte Kompagnie* (*A Última Companhia*, 1930), um filme da UFA sobre um combate da campanha da Prússia de Napoleão. Um capitão e doze homens se engajam numa ação de retaguarda sem esperança contra os franceses que avançam, para cobrir a retirada do derrotado exército prussiano através do rio Saale. São todos mortos. Depois de conquistar a posição, os franceses saúdam seus inimigos mortos, cuja bravura conseguiu salvar o resto dos prussianos. O filme respirou o mesmo espírito de *O Batalhão da Morte*. *Die elf Schill'schen Offiziere* (*O Décimo Primeiro Oficial da Infantaria*, 1932), de Rudolf Meinert, uma versão sonora de seu filme mudo de 1926, descreveu o destino dos oficiais prussianos mortos por ordem dos franceses por terem participado da prematura revolta de Schill. Gerhard Lamprecht em seu *Der schwarze Husar* (*Hussardo Negro*, 1932; UFA) escolheu mostrar o clima de rebelião da Prússia ocupada pelos franceses na forma de uma comédia. Por razões de Estado, Napoleão ordena que uma princesa de Baden se case com um príncipe polonês. Mas Veidt, como um oficial dos Hussardos Negros, um regimento prussiano banido, frustra o imperador; seqüestra a princesa que viaja em direção ao Leste, salvando-a de seu indesejado marido.[21]

Representativo de toda a série foi o *Luise, Königin von Preussen* (*Luísa, Rainha da Prússia*, 1931), de Carl Froelich, produzido por Henny Porten, que também interpretou a infeliz rainha. Este decorativo panorama histórico, que culminou com o famoso encontro entre Luíza e Napoleão, fez inúmeras alusões a Versalhes e à real situação alemã. Duas críticas no *New York Herald Tribune* não apenas mencionaram a "austera insatisfação com a Terceira República Francesa" e à sua "insistência com relação à fraternidade de todos os alemães", mas chegaram a levantar uma sincera suspeita: "O Imperador, e isso o filme lembra com particular agudeza, certa vez roubou da Alemanha o porto báltico de Dantzig e declarou-o cidade li-

vre; e quando nos lembramos de como o corredor polonês causa ressentimentos atualmente, é difícil acreditar que a fotonovela... lembra o precedente histórico apenas por acaso." [22] Acidentalmente ou não, o filme popularizou as reivindicações políticas da frente Hitler-Hugenberg e, em conseqüência, pressagiou uma rebelião vitoriosa.

Concentrando-se no tema da rebelião, a produção da UFA, *York*, de Gustav Ucicky, retratou a junção em uma só pessoa de um herói de guerra e um rebelde. Enquanto Napoleão está ocupado com sua campanha da Rússia, o Rei Frederico Guilherme III da Prússia, em estrita observância a seu tratado assinado com o Imperador, coloca uma unidade do exército prussiano à disposição do alto comando francês. Ordena que o General von York (Werner Krauss), o preceptor do exército dos novos cidadãos da Prússia, se encarregue desta unidade. York é o protótipo do soldado prussiano imbuído do senso do dever e totalmente devotado a seu rei. Ele obedece e se junta aos franceses em Kurland, apesar dos refratários jovens oficiais lhe implorarem para se vingar dos aliados. A crise no acampamento prussiano atinge seu clímax assim que vaza a notícia da derrota de Napoleão na Rússia. Mas York ainda se recusa a romper sua lealdade para com o rei. Apenas quando o fraco rei se mostra surdo a seus argumentos patrióticos, ele atravessa o Rubicão. York, o rebelde, assina a Convenção de Tauroggen com os russos. A Guerra de Libertação contra Napoleão começa.

O filme sobre a casta militar prussiana discrimina dois tipos de soldados rebeldes. Os emocionais oficiais jovens são quase do mesmo tipo que os *"demi-soldes"* que, após a Primeira Guerra Mundial, preencheram os quadros do notório Freikorps e que, algum tempo mais tarde, formaram o núcleo do movimento nazista. Mas, durante o período pré-Hitler, o interesse tópico reside não tanto em suas conhecidas semelhanças, mas em possíveis reações do alto comando do exército. York é sintomático desta panelinha. Ele se torna um rebelde quando fica claro que Napoleão está em declínio e que, em conseqüência, qualquer futura lealdade a ele poderia se provar desastrosa para a Prússia. Sua decisão, não gerada por impulsos sentimentais, se origina de sua exclusiva preocupação com a grandeza da Prússia. "York foi um soldado", diz o programa do filme, "que se rebelou contra seu rei em benefício do próprio rei." [23] Nada poderia atingir mais o alvo; porque, para a tribo militar, o poder político nacional servia aos verdadeiros interesses do rei. Não há dúvida de que o caso deste ilustre soldado teve a intenção de

demonstrar a legitimidade histórica de uma aliança entre o Ministério da Defesa e as forças rebeldes representadas por Hitler e por Hugenberg. Ao idealizar York entre todos os generais, a UFA de Hugenberg sugere claramente que tal aliança seria em benefício do "rei", o rei sendo agora Hindenburg como o símbolo da Alemanha.[24]

Em *York* e em outros filmes pré-Hitler, rebeldes insubmissos desafiam a conduta submissa de seus numerosos antecessores cinematográficos de modo tão resoluto que eles quase podem ser confundidos com campeões da liberdade individual. *Trenck*, uma produção da Phoebus de 1932, corta pela raiz este falso juízo. Feito com base em uma novela do falecido escritor alemão refugiado Bruno Frank, o filme pertenceu à série de Frederico. Apesar de o papel de Frederico, o Grande, ter ficado em segundo plano em demasia para ser desempenhado pelo ator que geralmente o interpretava, Otto Gebühr, ele foi o verdadeiro centro da ação que diz respeito ao abortado caso de amor entre sua irmã Amália e Trenck, seu ajudante de ordens. Ambos ousam se opor a ele. Quando Frederico diz a Amália que quer que ela se case com o príncipe consorte sueco, ela responde com a pergunta: "E minha felicidade?" Frederico responde que, como filha de um Rei da Prússia, ela tem de esquecer tais pensamentos. Zangado com a insubordinação de Amália, elimina de uma vez por todas suas aspirações à felicidade fazendo com que ela se torne a abadessa de um convento provincial.

Trenck por sua vez é retratado como um caráter obstinado que, desobedecendo às ordens expressas do Rei, participa de uma perigosa patrulha durante a guerra. Mais tarde foge da fortaleza em que fora preso por sua desobediência e após várias aventuras na Áustria se estabelece na corte russa como o favorito declarado da Imperatriz. O filme enfatiza o fato de ele nunca cometer nenhum ato de traição contra o Rei. Porém o Rei o considerava um desertor e, como Trenck é descuidado o bastante para fazer uma visita a Dantzig, lá é preso pelos partidários de Frederico. Eles o levam de volta à Prússia, prendendo-o no calabouço de Magdeburg. Em vão, Amália pede ao Rei para mostrar compaixão. Apenas após intermináveis anos Trenck é solto; mas tem de deixar a Prússia para sempre. O tempo passa e o Rei morre. Seu sucessor permite que o velho e alquebrado exilado volte para casa.[25]

Umas poucas mudanças na distribuição das luzes e das sombras, e a firme Amália, assim como Trenck, tão famintos por liberdade, podiam ter-se transformado em heróicos rebeldes dedicados a quebrar a implacável tirania de Frederico. Na realidade, eles são rebeldes em potencial. Mas, longe de mostrar estes infelizes amantes como tal, o filme retira seu significado moral, colocando todo o *glamour* no Rei. Amália é estigmatizada por preferir sua felicidade particular a seu dever sagrado, e Trenck aparece como um errante soldado do destino. A mentalidade autoritária, ansiosa por glorificar o rebelde quando ele luta pela libertação nacional, deste modo distorce e desvirtua sua imagem quando ele ofende a soberania do "Rei" em benefício da liberdade individual.

O rebelde ideal tem de se submeter ao poder autoritário. O próprio Trenck é mostrado se rendendo, apesar de nunca ser reconhecido como um verdadeiro rebelde. De volta à Prússia, vai visitar Amália — um tardio e triste *tête-à-tête* depois de uma separação de trinta anos. Como o Rei destruiu seu amor e sua felicidade, podia-se esperar que Trenck respondesse afirmativamente à pergunta de Amália: se ele odeia Frederico. Sua resposta consiste em dar-lhe o manuscrito de suas memórias. Um primeiro plano, marcando o fim do filme, imprime na mente da platéia a dedicação de Trenck. As palavras são: "Ao Espírito de Frederico, o único, Rei da Prússia, minha Vida". Esta insondável rendição corrobora o significado da rebelião de York e ao mesmo tempo insinua que os outros rebeldes do cinema pré-Hitler também são intrinsecamente autoritários. Em última análise o filisteu de *A Rua* é o arquétipo de todos os filmes alemães de rebeldes. Reencarnado em Trenck, ele finalmente encontra o Frederico de seus sonhos, que o redime dos horrores da luxuosa sala.

Uma imagem elaborada do inspirado líder complementa a do rebelde. Além de *Trenck*, três maduros filmes de Frederico, todos interpretados por Otto Gebühr, representaram Frederico como tal líder: *Das Flötenkonzert von Sanssouci* (*Sansouci*, 1930), de Gustav Ucicky; *Barberina, die Tänzerin von Sanssouci* (*A Dançarina do Rei*, 1932), de Friedrich Zelnik, e *Der Choral von Leuthen* (*O Salmo de Leuthen*, 7 de março de 1933), produzido e dirigido por Carl Froelich em colaboração com A. von Cserèpy, o criador do primeiro filme de Frederico. A série continuou sob o regime de Hitler. *Fridericus*, baseado numa novela de Walter von Molo e lançado nos

primeiros dias do regime nazista, focalizou o Rei da Guerra dos Sete Anos — um Rei que, se isso é possível, superou todos os Fredericos anteriores em sua semelhança com Hitler. Artisticamente de nível médio, esses filmes com suas implicações propagandísticas foram pouco compreendidos no exterior. Um crítico norte-americano chamou *A Dançarina do Rei* de uma "agradável peça de costumes alemã", numa óbvia tentativa de ser indulgente.[26]

No conjunto, os novos filmes de Frederico repisaram os temas dos antigos e, como eles, fizeram abundantes racionalizações sobre o comportamento regressivo. Mas o que havia sido desejo não substanciado se tornou alusão tópica. O agressivo poder político de Frederico, ele mesmo uma compensação pela regressão, aparece como uma ação de defesa sustentada contra uma enorme conspiração inimiga. Interessante a este respeito é a legenda introdutória de *Fridericus*, que antecipa a linguagem oficial de filmes nazistas como *Batismo de Fogo* e *Vitória no Ocidente*: "Cercado pelas hereditárias Grandes Potências da Europa, a crescente Prússia aspirou por décadas a seu direito de viver. O mundo inteiro se surpreende com o Rei da Prússia que, primeiro ridicularizado, depois temido, se manteve contra forças muitas vezes superiores às suas. Agora elas parecem esmagá-lo. A hora decisiva da Prússia chegou." Depois de tais apologéticas observações, encontradas em todos os filmes de Frederico, as esperadas vitórias e paradas inundam a tela com uma presteza que tinha a certeza de agradar os imaturos.

O esforço para racionalizar sentimentos de inferioridade foi particularmente forte. Todos os filmes de Frederico confrontaram a pobreza e o primitivismo da Prússia com a riqueza e as maneiras polidas de seus inimigos e, ao fazer isso, persistentemente depreciaram os últimos. Os austríacos continuaram a desempenhar seu papel de efeminadas figuras de opereta; um deles, um coronel, se excede em agradáveis canções de amor (*O Salmo de Leuthen*). Os franceses, por sua vez, eram representados como cortesãos natos, orgulhosos de suas intrigas e de seus trocadilhos. Quem poderia invejar estes povos? É o caso da Prússia-Alemanha contra as Potências Ocidentais; dos "despossuídos" contra as plutocracias; do que na Alemanha é chamado de cultura contra uma civilização podre. Comparados a seus inimigos, insinuam estes filmes, os alemães tinham todos os traços de uma raça superior destinada a dominar a Europa e, amanhã, o mundo.

Toda a série foi uma tentativa completa de familiarizar as massas com a idéia de um *Führer*. Nada menos do que Voltaire é chamado para recomendá-lo. Quando, em *Trenck*, Frederico defende a soberania da lei, Voltaire replica que os bons soberanos são preferíveis às boas leis — razão esclarecida rendendo homenagem ao governante absoluto. O Rei justifica esta lisonjeira opinião desempenhando, como antes, o papel de pai do povo. Seu regime patriarcal é uma mistura do velho feudalismo prussiano com o falso socialista dos nazistas. Ele promete aos fazendeiros oprimidos punir o governador de sua província por favorecer os grandes proprietários de terra (*Trenck*); cancela todas as comemorações pela vitória, salientando que o dinheiro será dado às vítimas da guerra (*A Dançarina do Rei*); pensa em alocar fundos para objetivos culturais na manhã de uma batalha decisiva (*O Salmo de Leuthen*). Todo mundo terá de admitir que a segurança que os súditos de Frederico gozam é inacessível aos cidadãos de uma democracia, porque em seu zelo protetor o Rei generosamente ajuda amantes (*A Dançarina do Rei*) e chega até a evitar que a mulher de um major ausente cometa adultério (*Sansouci*).

Este modelo de Rei é um verdadeiro gênio. Como tal, consegue desbaratar conspirações, enganar espertos diplomatas e vencer batalhas quando todas as perspectivas estão contra ele. Em *Sansouci*, ele secretamente expede ordens de mobilização a seus generais durante um concerto de flauta assistido pelos insuspeitos embaixadores da Áustria, França e Rússia, deste modo enganando estas três potências que, ele sabe, estão prestes a atacar a Prússia. Em *A Dançarina do Rei*, convida Barberina a Berlim, de modo a fazer com que seus inimigos acreditem que ele desperdiça seu tempo com um namoro. *O Salmo de Leuthen* revela as relações entre este gênio e simples mortais. Quando o Rei decide participar de uma batalha perto de Leuthen, seus devotados velhos generais o aconselham impetuosamente a desistir tendo em vista a situação desesperadora. É claro que a batalha é vencida, e a moral é que as "intuições" de um *Führer* genuíno se provam superiores ao raciocínio normal — uma moral bem enraizada nos corações alemães até Stalingrado. Sempre certo no final, o inspirado Rei é cercado por uma densa aura. Tanto *A Dançarina do Rei* quanto *O Salmo de Leuthen* capitalizaram o episódio verdadeiro de seu repentino aparecimento nos quartéis-generais austríacos por ocasião de uma de suas audazes viagens de reconhecimento: os austríacos ficam tão fascinados com seu lendário inimigo que se esquecem de capturá-lo, e quando recobram a razão o alívio chega na forma de um destacamento prussiano.

O outro lado da grandeza do líder é sua trágica solidão, mostrada em todos os filmes de Frederico (Ilustração 63). Ninguém é capaz de entender Frederico e, entre alegres multidões, ele não compartilha a sensação de calor e intimidade sentida por qualquer amante. No final de *A Dançarina do Rei*, "vê-se o grande rei, que graciosamente devolveu Barberina ao amante, ir até a janela de seu palácio para saudar seu povo, e ele é deixado lá, em pé, um solitário, infeliz velho homem".[27] Foi salientado anteriormente que esta insistência na solidão do *Führer* vai de encontro às necessidades de uma mente juvenil.

A 2 de fevereiro de 1933, um dia depois de Hitler ser designado Chanceler do Reich, a UFA lançou *Morgenrot* (*Heróis do Mar*), um filme sobre um submarino durante a Primeira Guerra Mundial. Gustav Ucicky, um especialista em produções nacionalistas, dirigiu este filme com um roteiro de Gerhard Menzel, ganhador de um importante prêmio literário (*Kleistpreis*). O compositor foi Herbert Windt, que nos anos seguintes fez a trilha sonora de muitos filmes nazistas importantes. "Na noite de estréia em Berlim", informou aos leitores o correspondente berlinense de *Variety*, sobre a estréia de *Heróis do Mar*, "o novo Gabinete, com Hitler, Dr. Hugenberg e Papen, estiveram presentes... O filme foi recebido com tremendos aplausos..."[28]

O filme é uma mistura de façanhas de guerra e conflitos sentimentais. Liers, o subcomandante (Rudolf Forster), e seu primeiro-tenente, Fredericks, estão de licença em sua pequena aldeia natal, e quando partem se torna claro que ambos se apaixonaram pela mesma moça. Então o submarino é visto em ação, torpedeando e afundando um cruzador britânico. Depois desta vitória, Liers pela primeira vez abre seu coração para Fredericks, que, sem mostrar como sofre, tacitamente percebe que a moça que ama se sente mais atraída por Liers do que por ele. Ao prosseguir em sua missão, o submarino enfrenta um navio aparentemente neutro que, porém, se revela um barco chamariz britânico. Avisado pelo chamariz, um contratorpedeiro britânico abalroa o submarino. Um problema crucial se coloca, porque na nave abalroada há dez homens com apenas oito equipamentos de mergulho disponíveis. Dois tiros resolvem o

problema; Fredericks e outro membro da tripulação, afligidos por conflitos interiores, cometem suicídio para salvar seus companheiros. A seqüência final retoma o tema da licença. Liers de novo parte de sua aldeia natal, e a guerra continua.

Os críticos norte-americanos não apenas elogiaram este filme pelo brilhante desempenho dos atores e por sua abundância de detalhes realistas de batalha, mas se mostraram muito impressionados com sua falta de ódio.[29] Na realidade, a mãe de Liers, que já perdera dois filhos na guerra, é singularmente desprovida de ardor patriótico, e a tripulação do submarino reage ao truque britânico de um chamariz sem a menor animosidade. *Heróis do Mar* não é um filme nazista. Ao contrário, pertence à série dos filmes de guerra como *A Última Companhia* e *O Batalhão da Morte* que, exatamente através de sua imparcialidade, elevam a guerra ao nível de uma instituição inquestionável.[30]

O fato de Hitler ter visto *Heróis do Mar* no alvorecer de seu próprio regime é uma estranha coincidência. Ele deve ter gostado deste filme com seu sabor de guerra real, considerando-o uma feliz profecia, uma sanção providencial ao que ele próprio planejava fazer (Ilustração 64). Ao mesmo tempo, o filme mostrou-lhe, sem margem de erro, que Liers e os de sua espécie, mesmo se não se tornassem seus partidários, estavam predestinados a se tornar seus instrumentos. Liers, um soldado profissional conservador, diz à mãe: "Talvez nós, alemães, não saibamos como viver, mas como morrer, isto sabemos muitíssimo bem." [31] Suas palavras revelam claramente o processo de regressão refletido pelo cinema alemão durante todo o seu desenvolvimento. O desejo de amadurecer, admitem de um modo fracamente velado, desapareceu, e a nostalgia pelo útero é tão definitiva que o orgulho de morrer uma boa morte se fortalece. Pessoas como Liers realmente tendiam a se submeter ao *Führer*.

A comparação entre os dois principais grupos de filmes pré-Hitler revela que no conflito entre dispositivos antiautoritários e autoritários, o imprevisível está contra os primeiros. Para sermos precisos, os filmes do primeiro grupo têm, em parte, um alto nível artístico, e defendem o pacifismo ou o socialismo; todos se colocam contra a tirania do regime autoritário. Mas esses filmes têm apenas uma vaga ligação entre si e, muito mais importante, não têm o poder de convencer. Em *Senhoritas em Uniforme*, a Senhorita von Bernburg não consegue derrotar totalmente a diretora disciplinadora; *Terra de Ninguém*, com sua ênfase na fraternidade internacional, é

completamente evasivo; *Tragédia na Mina* divulga os ideais social-democratas de um modo que testemunha sua real exaustão.

Ao contrário deste primeiro grupo importante, o segundo consiste em filmes que, exceto por uns poucos produtos dispersos, estão intimamente inter-relacionados. Eles se completam; contribuem para estabelecer um épico nacional que se centraliza no rebelde e é dominado pela figura de um inspirado *Führer*. Além disso, a estória que esses filmes contam resiste às críticas internas. Enquanto a mensagem pacifista de *Guerra, Flagelo de Deus*, de Pabst, não é convincente por ignorar totalmente as diversas causas da guerra, o heroísmo de guerra de *O Batalhão da Morte* de Trenker não é um credo que precise ser substanciado, mas uma atitude que apenas existe. Pode-se condená-lo com bem fundamentadas razões externas, mas não se pode analisá-lo sem levar em conta sua realidade ou seu possível apelo. O fato de todos os filmes do segundo grupo serem internamente invulneráveis e aliados num esforço comum indica o forte peso de suas subjacentes tendências autoritárias. O poder destas tendências é confirmado pela fusão dos filmes de montanha com os filmes nacionais, que só poderia ocorrer sob a pressão de impulsos irresistíveis.

Considerando a ampla oposição ideológica a Hitler, não há dúvida de que a preponderância de inclinações autoritárias foi um fator decisivo a seu favor. Amplas camadas da população, inclusive parte da intelectualidade, estavam predispostas psicologicamente para a espécie de sistema que Hitler oferecia; de tal modo que sua ânsia por ele os fez menosprezar seu bem-estar, sua chance de sobrevivência. Durante aqueles anos, muitos observadores imparciais advertiram os trabalhadores de colarinho branco, assim como os empregadores, contra os nazistas, afirmando que em seu próprio interesse econômico a classe média faria melhor se se associasse aos social-democratas. A história corroborou essa advertência. Na primavera de 1943, *Das Schwarze Korps*, o órgão oficial da S.S., proclamou abruptamente que "a classe média está morta e não deve se levantar novamente depois da guerra".[32] Porém esta mesma classe média formou a espinha dorsal do movimento hitlerista. O impacto dos dispositivos pró-nazistas parecia perturbar todas as considerações sensatas.

Um sintoma posterior do papel essencial desses dispositivos foi o mágico apelo do espírito nazista sobre a juventude e os desempregados — dois grupos que, por causa de seu distanciamento com relação a interesses fixos de classe, foram particularmente sensíveis

a uma propaganda que preenchia seu desejo pela liderança totalitária. Hitler, mais do que ninguém, sabia como jogar com este desejo. Finalmente, pode-se afirmar que a discrepância entre esses desejos sempre latentes e as convicções políticas dos partidos da Weimar contribuíram muito para o colapso do "sistema". O Centro católico, assim como os socialdemocratas, estavam cada vez mais esvaziados de suas energias vitais. Era como se estivessem paralisados. Os ideais que defendiam não tinham o respaldo de emoções fortes, e no final seu desejo de poder degenerou em impotentes escrúpulos formais.

Irremediavelmente enterrada na regressão, a maioria do povo alemão não pôde escapar da submissão a Hitler. Como a Alemanha concretizou o que havia sido antecipado por seu cinema desde seus primórdios, importantes personagens cinematográficos se tornaram verdadeiros na vida real. Sonhos personificados de mentes para as quais a liberdade significava um choque fatal, e a adolescência uma tentação permanente, essas figuras encheram o cenário da Alemanha nazista. Homunculus apareceram em carne e osso. Autonomeados Caligaris hipnotizaram inumeráveis Cesares, levando-os ao assassinato. Raivosos Mabuses cometeram fantásticos crimes impunemente, e loucos Ivans perpetraram torturas inacreditáveis. Junto com esta profana procissão, muitos temas conhecidos do cinema se tornaram fatos correntes. Em Nuremberg, o padrão ornamental de *Os Nibelungos* apareceu numa escala gigantesca: um oceano de bandeiras e pessoas artisticamente arrumadas. As almas foram completamente manipuladas a fim de criar a impressão de que o coração mediava entre o cérebro e as mãos. Dia e noite, milhões de pés marchavam nas ruas das cidades e nas estradas. O barulho de clarins militares soava intermitentemente, e os filisteus das luxuosas salas exultavam. As batalhas estrondeavam e a vitória era acompanhada da vitória. Era tudo como na tela. As perigosas premonições sobre a destruição final também se concretizaram.

NOTAS

1 *Film Society Programme*, 17 de abril de 1930. — Cf. p. 132.

2 Cf. p. 186 s.

3 Cf. p. 66 s.

4 De acordo com Magnus, "Danton", in *Variety*, fevereiro de 1931 (?).

5 Bryher, "Berlin, April 1931", in *Close Up*, junho de 1931, p. 131; sinopse em *Illustrierter Film-Kurier*.

6 *Film Society Programme*, 22 de janeiro de 1933; Weiss, "Elizabeth Bergner Again" in *Close Up*, dezembro de 1932, pp. 254-55.

7 Carta do Sr. Rotha para mim, de 3 de setembro de 1944. Ver também Rotha, "Carl Mayer, 1894-1944", in *Documentary News Letter*, n.º 3, 1944, pág. 39; Rotha, "It's in the Script", in *World Film News*, setembro de 1938, p. 205.

8 Carta do Sr. Rotha para mim, 3 de setembro de 1944.

9 Jahier, "42 Ans de Cinéma", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 70; Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 57-58; etc.

10 Para *Delírio Branco*, ver "Der Weisse Rausch", in *Filmwelt*, 20 de dezembro de 1931, e Weiss, "Sonne über dem Arlberg", in *Close Up*, março de 1932, pp. 59-60. Para *Avalanche*, ver Fanck, *Stürm über dem Montblanc*, e *Der Kampf mit dem Berge;* Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 36-38; sinopse em *Illustrierter Film-Kurier*. Significativamente, o título original do filme foi *Über den Wolken* (*Acima das Nuvens*).

11 Cf. p. 332.

12 Boehnel, "Avalanche", in *New York World Telegram*, 29 de março de 1932.

13 Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 65-66; Weiss, "The Blue Light", in *Close Up*, junho de 1932, pp. 119-22

14 Cf. críticas em *New York Herald Tribune* e *New York Post*, ambos de 11 de junho de 1932, Biblioteca do Museu de Arte Moderna, arquivos de recortes. Ver também Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 83; e Arnheim, *Film als Kunst*, p. 278.

15 Cf. p. 183.

16 Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 66-67; crítica no *New York Post*, 28 de julho de 1933.

17 Cf. Erikson, "Hitler's Imagery", in *Psychiatry*, novembro de 1942, p. 480.

18 Alguns anos mais tarde, Allgeier colaborou como cinegrafista-chefe em *O Triunfo da Vontade* que, como mencionado acima, retomou os efeitos de nuvens de seu *Avalanche*. De acordo com Leni Riefensthal, esta colaboração significou "mais do que apenas uma tarefa artística" para ele. Cf. Riefensthal, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*, p. 16.

19 Extraído de Spottiswood, *A Grammar of the Film*, pp. 228-29. Ver também Iros, *Wesen und Dramaturgie des Films*, p. 348.

20 Extraído de Bateson, "Cultural and Thematic Analysis of Fictional Films", in *Transactions* of the New York Academy of Sciences, fevereiro de 1943, p. 76.

21 Para *A Última Companhia*, ver sinopse em *Illustrierter Film-Kurier*, e Kalbus, *Deustsche Filmkunst*, II, 15; para *Hussardo Negro*, Kalbus *ibid.*, p. 44; para *O Décimo Primeiro Oficial da Infantaria*, Kalbus, *ibid.*, p. 77. Ver também várias críticas de Nova York dos dois primeiros filmes.

[22] Extraído de Watts, "Luise, Queen of Prussia", in *New York Herald Tribune*, 5 de outubro de 1932. — No filme mudo sobre Luísa, de Grune, de 1927, Mady Christians desempenhou o papel da rainha.
[23] Extraído de Watts, "York", in *New York Herald Tribune*, 4 de novembro de 1932.
[24] A própria Guerra de Libertação, que parecia bastante remota numa época ainda preocupada com a ascensão de Hitler, foi tratada em *Theodor Körner* (1932), uma medíocre biografia cinematográfica deste patriótico soldado-poeta, que se juntou ao corpo de voluntários de Luetzow e morreu em ação com a idade de 22 anos.
[25] Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 74; sinopse em *Illustrierter Film-Kurier;* etc.
[26] Extraído de "Barberina", in *Variety*, 1 de novembro de 1932. Para *Sansouci*, ver Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 72–73, e programa do filme; para *A Dançarina do Rei*, Kalbus, *ibid.*, p. 74. e programa do filme; para *O Salmo de Leuthen*, Kalbus, *ibid.*, p. 75, e *Illustrierter Film-Kurier;* para *Fridericus*, *Illustrierter Film-Kurier*. Ver também as críticas de Nova York destes filmes.
[27] Extraído de Watts, "The King's Dancer", in *New York Herald Tribune*, 27 de outubro de 1932.
[28] "Morgenrot", in *Variety*, 28 de fevereiro de 1933.
[29] Cf. Barrett, "Morgenrot", in *National Board of Review Magazine*, junho de 1933, pp. 10–12, 15; Tazelaar, "Morgenrot", in *New York Herald Tribune*, 19 de maio de 1933; Boehnel, "Morgenrot", in *New York World Telegram*, 17 de maio de 1933.
[30] De tendência semelhante foi *Kreuzer Emden* (*Cruzador Emden*, 1932), de Emelka, uma versão sonora do *Emden* de 1926.
[31] Extraído de Kalbus, *Deutsche Filmkunst*, II, 82.
[32] Extraído de "The Middle Class Is Dead...", in *New York Times*, 12 de abril de 1943

Apêndice

Propaganda e o Filme de Guerra Nazista

Nota do Autor

Este Apêndice é, exceto por algumas mudanças no estilo, arrumação e transposição dos tempos dos verbos do presente para o passado, uma reimpressão de meu panfleto "Propaganda e o Filme de Guerra Nazista", lançado em 1942 pela Biblioteca do Museu de Arte Moderna, que amavelmente permitiu sua incorporação neste livro. Servindo originalmente aos objetivos da guerra psicológica, o panfleto foi escrito graças a uma bolsa da Rockefeller e sob os auspícios da Srta. Iris Barry. Minha dívida de gratidão também se estende ao professor Hans Speier, do Departamento de Estado, ao Dr. Ernst Kris, da Faculdade de Graduação da New School of Social Research, Dr. Hans Herma, do City College of New York, e Sr. Richard Griffith, diretor-executivo do National Board of Review of Motion Pictures. Como uma análise das atividades cinematográficas oficiais sob o regime de Hitler, este apêndice pode propiciar a compreensão dos acontecimentos que ultrapassam os objetivos do livro propriamente dito.

S.K.

1. Pontos de Vista e Medidas Nazistas

As páginas seguintes são dedicadas à análise e interpretação do filme de propaganda totalitária, em particular do filme de propaganda nazista depois de 1939. Para sermos precisos, todos os filmes nazistas foram, de certa forma, filmes de propaganda — mesmo os filmes de mero entretenimento que parecem estar distantes da política. Porém, neste estudo serão examinados apenas os filmes produzidos com o objetivo expresso de serem o suporte do esforço total de guerra da Alemanha nazista.

Os nazistas produziram dois tipos de filmes de propaganda direta da guerra:

I. Os noticiários semanais — incluindo uma compilação de noticiários intitulada *Blitzkrieg im Westen* (*Guerra Relâmpago no Ocidente*);

II. Os filmes de guerra de longa metragem, dois dos quais foram exibidos nos Estados Unidos:

(a) *Feuertaufe* (*Batismo de Fogo*), sobre a campanha da Polônia, e

(b) *Sieg im Westen* (*Vitória no Ocidente*), sobre a campanha na França. [1]

Antes de iniciar minhas investigações propriamente ditas, que se referem quase que exclusivamente ao material acima mencionado, gostaria de fazer um relato de como os alemães produziram seus filmes de guerra. Muitas decisões oficiais e medidas administrativas destinaram-se a moldar e distribuir os cine-jornais, e o que é verdadeiro com relação a eles também se aplica aos documentários de longa metragem.

Imediatamente após a eclosão da guerra, o Ministério da Propaganda alemão usou todos os meios possíveis para tornar os cine-jornais um instrumento efetivo da propaganda de guerra. É verdade que, muito antes de a guerra começar, os nazistas usaram os cine-jornais para a disseminação de mensagens de propaganda; mas a ênfase que colocaram nos cine-jornais depois de setembro de 1939 ultrapassa em muito seus empreendimentos anteriores, e não pode ser facilmente subestimada.

Três princípios se afirmaram nos cine-jornais de guerra alemães.

Primeiro, eles tinham de refletir a realidade; isto é, em vez de recorrerem aos cenários de guerra fabricados, tinham de se limitar a tomadas realmente feitas na frente. Por causa de sua intenção documental, os filmes de campanha *Batismo de Fogo* e *Vitória no Ocidente*, que consistiram quase que inteiramente em material jornalístico, também foram sujeitos a esta restrição. As avaliações oficiais e as críticas na imprensa nunca esqueciam de salientar este realismo. A 6 de fevereiro de 1940, o *Licht Bild Bühne* afirmou que o filme da campanha da Polônia se equiparava aos cine-jornais das primeiras semanas da guerra, porque dava ao espectador a impressão de ser uma testemunha ocular das cenas de batalha.

Fontes oficiais eram eloqüentes toda vez que citavam a perigosa missão dos repórteres cinematográficos. O Sr. Kurt Hubert, diretor de exportação da Tobis, disse no outono de 1940, num programa em ondas curtas em inglês, que os cinegrafistas do exército regular "...são soldados regulares, desempenhando totalmente a tarefa dos soldados, sempre nas linhas de frente... Isto explica nossos filmes realistas..." [2] Para salientar esse realismo, as perdas entre as formações de repórteres da linha de frente eram prontamente anunciadas — por pessoas em geral relutantes em admitir a presença da morte em seus filmes "realistas". A 26 de abril de 1940, o correspondente do *New York Times* foi autorizado a informar que vinte e três correspondentes de guerra haviam morrido desde a eclosão da guerra, e a legenda de abertura da parte principal de *Vitória no Ocidente* tomou o cuidado de aumentar o suspense das cenas seguintes salientando fato semelhante. Em seu rastro, o Sr. Hubert classificou o filme de guerra nazista de "um perfeito documento de verdade histórica e nada além da verdade, deste modo respondendo à demanda alemã por uma reportagem substancial completa". [3] Mas veremos que a morte de bravos cinegrafistas não evitava que um inteligente editor, se necessário, transformasse suas tomadas em realidade obscura e verdade histórica colocada de lado.

O segundo princípio dizia respeito ao tamanho dos cine-jornais. Depois dos ominosos dias de setembro, foram consideravelmente ampliados. A 23 de maio de 1940, o *Licht Bild Bühne* anunciou os futuros cine-jornais como um acontecimento importante de quarenta minutos de duração. Esta inchação do cine-jornal tornou possível produzir no cinema quase todos os efeitos obtidos através da insistente repetição em discursos. Foi um dos muitos recursos que serviram para transformar as platéias alemãs num grupo acorrentado de almas.

O terceiro princípio era velocidade. Os cine-jornais nazistas tinham não apenas de ser fiéis à realidade, mas de ilustrá-la o mais rapidamente possível, a fim de que os comunicados de guerra não tivessem sido esquecidos quando seu conteúdo aparecesse na tela. Aviões levavam os negativos da frente — um procedimento dinâmico aparentemente destinado a coincidir com as transmissões radiofônicas da frente e a corroborá-las.

A distribuição dos cine-jornais, cuja produção era unificada no início da guerra, era organizada do modo mais abrangente. Em 1940, Goebbels disse que os filmes deviam se destinar a pessoas de todas as camadas. [4] Seguindo suas instruções, os nazistas conseguiram impor seus filmes de propaganda sobre toda a população alemã, com o resultado de que dentro da Alemanha propriamente dita ninguém podia escapar deles. Cinemas ambulantes eram enviados a todo o país; exibições especiais realizadas a preços reduzidos. Como o tempo exato das sugestões pictóricas era desejável, o Ministro da Propaganda, ao mesmo tempo, decretou que todos os jornais cinematográficos oficiais sobre a frente fossem lançados no mesmo dia em todo o Reich. Assim, o mercado doméstico era mantido sob total controle.

Quanto à exportação, o esforço das autoridades nazistas para inundar os países estrangeiros com seus filmes oficiais é suficientemente caracterizado pelo

fato de o Ministério da Propaganda preparar versões em dezesseis diferentes línguas. A edição de *Sight and Sound*, citada previamente, do verão de 1941, completa esta informação. Ela afirma: "O escritório da UFA em Nova York informa que, apesar das dificuldades do bloqueio, o filme alemão alcança este país (os Estados Unidos, N. da T.) numa média de um cada duas semanas". De interesse particular é o bem conhecido uso feito pelos diplomatas de Hitler dos filmes de propaganda para minar a resistência dos povos e governos estrangeiros. Em Bucareste, Oslo, Belgrado, Ancara, Sófia — para mencionar apenas algumas capitais —, a exibição oficial desses filmes funcionava como ataque psicológico. Assim, a 11 de outubro de 1941, o *New York Times* informou que Herr von Papen havia partido para Istambul com um filme sobre a invasão alemã da Rússia, e que ele "dará uma grande festa na Embaixada alemã durante a qual mostrará o filme para os líderes turcos". Os filmes de propaganda como meio de chantagem — os métodos de *gangster* dos nazistas não poderiam ser melhor ilustrados.

2. Recursos Cinematográficos

Os truques cinematográficos da propaganda nazista são numerosos e freqüentemente sutis. Isto não significa que os filmes de propaganda nazista tenham necessariamente superado filmes semelhantes produzidos em outros países; o filme britânico *Target for Tonight* (*Alvo desta Noite*) criou efeitos artísticos que se procuraria em vão em qualquer dos filmes nazistas. Ao mesmo tempo, esses filmes se ressentiam do uso excessivo de tomadas jornalísticas, e incluíam seqüências que provaram ser mais cansativas do que convincentes. Através de tais seqüências, alguns pontos fracos da propaganda nazista se evidenciaram.

Mas apesar destas deficiências, que resultavam da problemática estrutura da propaganda nazista, em vez da inabilidade técnica, os nazistas conseguiram desenvolver métodos efetivos de apresentação de suas idéias de propaganda na tela. Dificilmente se encontra um recurso de edição que os nazistas não tenham explorado, e existem vários meios de apresentação cujo alcance eles ampliaram de um modo até então desconhecido. Eles eram capazes de fazer isso porque sua propaganda não podia funcionar como a propaganda das democracias e apelar para a compreensão de sua platéia; ela tinha de tentar, ao contrário, suprimir a faculdade da compreensão, que poderia minar as bases de todo o sistema. Em vez de sugerir através da informação, a propaganda nazista retinha a informação ou a transformava num instrumento de sugestão propagandística. Esta propaganda tinha por objetivo a regressão psicológica para manipular o povo à vontade. Daí a abundância de truques e recursos. Eles eram necessários para se obter efeitos adicionais dos quais dependia o sucesso dos filmes de propaganda nazista.

A arte de edição havia sido cultivada na Alemanha muito antes de 1933, e *O Triunfo da Vontade* de Leni Riefensthal, por exemplo, baseou-se fortemente

nas últimas conquistas. Graças a essas tradições, os nazistas sabiam como utilizar as três mídias do cinema — narração, imagens e som. Com um pronunciado faro pela edição, eles exploravam cada mídia até o final, de modo que o efeito total freqüentemente resultava da mistura de diferentes significados de diferentes mídias. Tal tratamento polifônico não é encontrado com freqüência nos filmes de guerra democráticos; nem os próprios nazistas trabalhavam arduamente quando queriam apenas passar uma informação. Mas assim que a propaganda totalitária originou ação, uma suntuosa orquestração foi usada para influenciar as massas.

Para começar com a narração dos dois filmes de campanha, ela expressa em palavras as idéias que não podem ser comunicadas através das imagens, como *flashbacks* históricos, relatórios de atividades militares e explicações da estratégia. Estas explicações, retomadas a intervalos regulares, trabalham com as posições dos exércitos alemão e inimigo e relatam, em termos bastante gerais, cercos recém-fechados ou cercos prestes a serem completados. Toda a sua feitura mostra que eles têm a intenção de impressionar as pessoas em vez de informá-las; eles parecem estar fazendo anúncio da eficiência de alguma enorme empresa. Além deste pseudo-esclarecimento típico dos dois filmes de campanha, as articulações entre narrações são utilizadas repetidamente com funções propagandísticas. Em *Vitória no Ocidente*, são usadas para criar elipses: o anúncio de uma ação é imediatamente seguido por seu resultado, e se supõe que ocorreu um longo desenvolvimento no pequeno período entre duas unidades verbais. Assim, muito da realidade e da resistência inimiga desaparece nos "bolsos" da narração, dando à platéia a sensação de que a ação foi fácil e aumentando a impressão de uma indomável *blitz* alemã. [5] Na realidade, a *blitz* reluzia em meio a um vácuo artificial.

Quanto às imagens, é muito aproveitado o fato de filmes apelarem diretamente ao subconsciente e ao sistema nervoso. Muitos recursos são usados com o único propósito de trazer à tona algumas emoções específicas da platéia. Tais efeitos podem ser obtidos através de mapas. Quero complementar as observações do excelente artigo do professor Speier, "Geografia Mágica", [6] que também se refere ao valor propagandístico dos mapas nos filmes de guerra nazistas. Estes mapas acompanham não apenas as explicações estratégicas, mas aparecem sempre que a apresentação simbólica é necessária, e podem ser considerados a espinha dorsal dos dois filmes de campanha. Eles salientam a função propagandística de narrações de desenvolvimentos estratégicos principalmente porque parecem ilustrar, através de uma exibição de setas e linhas em movimento, testes de alguma nova substância. Parecendo gráficos de processos físicos, mostram como todos os materiais conhecidos são quebrados, perfurados, superados e engolidos pelos novos, demonstrando deste modo sua absoluta superioridade de uma maneira surpreendente. Como afetam todos os sentidos, são capazes de aterrorizar o campo oposto — pelo menos enquanto os testes não forem invalidados. Além disso, estes testes são feitos em espaços que parecem áreas vistas de um avião — uma impressão produzida pela câmera que faz panorâmicas permanentemente, subindo e descendo. Seu movimento contínuo trabalha em cima dos nervos motores, aprofundando no

espectador a convicção do dinâmico poder dos nazistas; movimento em redor e acima de um campo implica completo controle do referido campo.

Outros importantes truques nesta mídia são: a exploração de características fisionômicas ao contrastar, por exemplo, primeiros planos de negros brutos com rostos de soldados alemães; a incorporação de material cinematográfico capturado do inimigo e sua manipulação de modo que testemunhe contra o país de origem; a inserção de *leitmotivs* com o objetivo de organizar a composição e ressaltar algumas intenções propagandísticas das imagens. Enquanto *Batismo de Fogo* apenas esboça estes *leitmotivs*, *Vitória no Ocidente* usa-os ostensivamente. Neste filme, colunas de infantaria em marcha indicam um avanço; e nele, o tipo ideal de soldado alemão aparece de vez em quando em primeiro plano, um doce rosto que involuntariamente trai a íntima relação entre alma e sangue, sentimentalismo e sadismo.

O uso destas imagens em conexão com afirmações verbais é determinado pelo fato de que muitas idéias da propaganda são expressas apenas através de fotografias. As fotografias não se limitam a ilustrar a narração, mas, ao contrário, tendem a assumir uma vida independente que, em vez de acompanhar a da narração, algumas vezes persegue um caminho próprio — um truque muito importante e extensivamente usado. Ao usá-lo, a propaganda autoritária podia moldar, por um lado, uma narração bastante formal que evitava afirmações heréticas ou superexplícitas. E, por outro lado, podia levar as platéias a entender que os britânicos eram ridículos e que a Alemanha nazista era piedosa e prezava a paz acima de tudo. Os nazistas sabiam que alusões podem atingir mais profundamente do que afirmações, e que a relação de contraponto entre a imagem e a declaração verbal tende a aumentar o peso da imagem, tornando-a um estímulo emocional mais poderoso. Quando as imagens seguem a linha da narração, muito cuidado é tomado para que a descrição das cenas de batalha não chegue a ponto de revelar claramente as operações militares. Exceto por algumas poucas seqüências, os filmes de guerra alemães não têm um caráter informativo. Em vez da ilustração adequada das atividades indicadas verbalmente, a maioria se limita a exemplificações freqüentemente indistintas ou a estereótipos universalmente usados. Sempre que a artilharia entra em ação, uma série de armas disparando aparece em rápida sucessão. Como tais padrões não são específicos, a impressão de vazio é reforçada. Batalhas inteiras se desenvolvem numa terra de ninguém, onde os alemães governam acima do tempo e do espaço. Esta prática funciona do mesmo modo que uma série de outros recursos: ajuda a confundir o espectador através de uma obscura sucessão de fotografias, de modo a fazê-lo se submeter mais rapidamente a algumas sugestões. Muitas descrições pictóricas na realidade são nada mais do que uma pausa vazia entre duas insinuações propagandísticas.

Um papel importante é desempenhado pela música, particularmente em *Vitória no Ocidente*. Acompanhando a procissão de fotografias e declarações, ela não apenas aprofunda os efeitos produzidos por essa mídia, mas intervém por sua própria conta, introduzindo novos efeitos ou mudando o significado de unidades sincronizadas. Música, e apenas música, transforma um tanque inglês num brinquedo. Em outras

ocasiões, temas musicais removem o cansaço dos rostos dos soldados, ou fazem vários tanques em movimento simbolizarem o avanço do exército alemão. Uma alegre melodia imbui a parada e o cenário decorativo de Paris de um *soupçon* da *"vie parisienne"*. Através desta ativa contribuição da música, as imagens afetam os sentidos com maior força.

3. O Mundo da Suástica

Em seus filmes de propaganda de guerra, os nazistas, é claro, se retratavam exatamente como queriam ser vistos, e quando, com o passar do tempo, um ou outro traço perdia sua atração, os especialistas em propaganda não hesitavam em suprimi-los. O encontro de Hitler com Il Duce mostrado em *Guerra Relâmpago no Ocidente* foi eliminado no outono de 1941; [7] e não requer comentário o fato de a conferência russo-germânica sobre a divisão da Polônia, em *Batismo de Fogo,* ter desaparecido de uma segunda versão deste filme, lançada em Yorkville em agosto de 1941. Mas, numa análise, faz pouca diferença se tais auto-retratos são verdadeiros ou não; óbvias distorções provam ser particularmente esclarecedoras, e, no conjunto, a realidade não pode ser evitada mediante imagens ilusórias, de modo que elas desaparecem como os exércitos inimigos nos mapas dos filmes de guerra nazistas.

Todos os filmes de propaganda foram unânimes em enfatizar o predomínio do exército sobre o Partido. Em seu *Pattern of Conquest* (*Padrão de Conquista*), Joseph C. Harsch discute o fato de, em vez de deixar o Partido penetrar no exército, Hitler ter preferido satisfazer o exército colocando de lado as reivindicações do Partido. No período em questão, os filmes de propaganda coincidiram com a política de Hitler, à medida que dedicaram às atividades do Partido durante a guerra apenas umas poucas referências e tomadas. Depois de mencionar o papel desempenhado pelas formações da SA e SS em Dantzig, *Batismo de Fogo* se limita a mostrar o guarda-costas de Hitler sendo criticado por seu chefe, e isto é tudo. Em *Vitória no Ocidente,* as duas falas revelando a presença das SS armadas são sincronizadas com fotografias que passam muito rapidamente para tornar sua presença evidente. Que contraste com o russo *Linha Mannerheim,* no qual as autoridades do Partido discursam para os soldados no acampamento e apertam as mãos de um recruta recentemente alistado! Tal cena teria sido impossível em qualquer dos filmes nazistas. Por outro lado, estes filmes não subestimam nada que possa glorificar o exército. Em *Vitória no Ocidente,* que tem o subtítulo "Um Filme do Alto Comando do Exército", efeitos especiais são usados para torná-lo o Canto dos Cantos do soldado alemão: impressivos ornamentos de massa com soldados antecedem as duas partes do filme, que termina com a cena do juramento à bandeira com a qual começa. Aqui, como em *Batismo de Fogo,* o exército ocupa todos os pontos estrategicamente importantes da composição. [8]

Isto não poderia ser feito sem apresentar Hitler como o senhor da guerra. Há, porém, uma interessante diferença entre seu aparecimento em *Batismo de Fogo* e em *Vitória no Ocidente* — uma diferença apontada para um desenvolvimento que, na realidade, foi confirmado por reportagens da Alemanha. Enquanto a narração do filme da campanha da Polônia menciona Hitler poucas vezes e de um modo lacônico, imagens o mostram cuidadosamente como o ubíquo executivo supremo: ele preside um conselho de guerra, dá seu autógrafo a soldados, aumenta sua popularidade almoçando numa cantina militar e mostra ter prazer em assistir a paradas. Em *Vitória no Ocidente,* a proporção de fotografias com relação ao texto é de algum modo revertida: aqui o exército elogia como um gênio estratégico o homem que desencadeou o ataque contra as potências ocidentais. O senhor da guerra supera o executivo para se tornar um deus da guerra — e imagens de um deus não são necessárias. Assim Hitler desaparece quase completamente atrás das nuvens; mas a narração é entusiástica ao relatar os engenhosos planos do Führer e o idolatra como alguém que, sozinho, sabe quando a hora da decisão chegou.

A parte introdutória de *Vitória no Ocidente* contém uma tomada de Hindenburg e Ludendorff durante a Primeira Guerra Mundial, apresentando-os como líderes dos quais o final da guerra dependia. Eles têm peso; eles parecem estar conscientes de um destino acima de meras considerações técnicas. De acordo com os filmes nazistas, nenhum dos generais da atual guerra se iguala em nível de responsabilidade àqueles dois velhos líderes do exército, cujas funções aparentemente são assumidas pelo próprio Hitler. De vez em quando a posição real de seus generais é revelada através de tomadas mostrando-os todos juntos como subordinados — a equipe reunida em torno de seu "Führer". E quando aparecem isolados, inclinados sobre mapas, andando entre colunas de soldados e expedindo ordens, sempre dão a impressão de serem altos funcionários em vez de comandantes-em-chefe. Mas é bastante natural o fato de a crescente mecanização favorecer o organizador e tender a elevar os especialistas técnicos ao topo. Ao mesmo tempo, o fato de, em todos esses filmes, a própria guerra ser descrita como parte de um processo histórico e político mais amplo, de algum modo circunscreve o papel dos generais.

Quanto ao resto, os soldados enchem os filmes de propaganda de tal modo que permanece pouco espaço para os civis; até multidões alegres são cuidadosamente racionadas. Em *Vitória no Ocidente,* este espaço é quase inteiramente tomado pelos trabalhadores. "O melhor companheiro do soldado alemão é o trabalhador das fábricas de munição", diz a narração, e as tomadas sincronizadas se transformam em vários primeiros planos de trabalhadores ao modo dos últimos filmes esquerdistas alemães que, por sua vez, foram influenciados pelos clássicos russos. As razões propagandísticas da inserção dessas agradáveis fotografias são suficientemente claras.

A narração e as imagens dos dois filmes de campanha ajudam a fazer propaganda das virtudes marciais dos alemães: sua bravura, sua habilidade técnica, sua infatigável perseverança. [9] Mas como tais virtudes aparecem nos filmes de

guerra de todos os países beligerantes, podem ser negligenciadas aqui em favor de alguns outros traços mais característicos do comportamento dos soldados alemães. Fotografias, isoladamente, encerram este comportamento; há uma total falta de diálogo, de discussão ou de palestras destinados a aprofundar e a corroborar a impressão que a vida silenciosa da tela é capaz de evocar. Enquanto os aviadores ingleses em *Alvo desta Noite* falam francamente sobre o que sentem e pensam, os soldados alemães nem mesmo ecoam qualquer idéia da propaganda oficial. Nos primeiros filmes de propaganda, como *Mocidade Heróica* e *O Triunfo da Vontade*, as pessoas não eram tão discretas. Esta atitude provavelmente deve-se à influência do Alto Comando: conversar sobre política ofenderia as veneráveis tradições do exército.

Vários indícios pictóricos construíram a imagem propagandística do soldado alemão, entre eles os "idílios campestres" tanto em *Batismo de Fogo* quanto em *Vitória no Ocidente* — seções ou passagens bastante longas que mostram as tropas durante seu período de descanso, exibindo o que restou de vida privada aos indivíduos. Além do trabalho de rotina, que consiste principalmente em limpar armas, os soldados lavam suas camisas e seus corpos, se barbeiam e se divertem comendo, escrevem cartas para casa ou tiram um cochilo. Por duas razões o filme de propaganda nazista enfatiza as necessidades humanas gerais. Primeiro, ao fazer isto utiliza uma antiga lição ensinada pelas primitivas comédias cinematográficas — de que a galeria gosta de nada mais do que da apresentação de vulgares atos cotidianos. Em cada uma das seis vezes em que assisti a *Vitória no Ocidente* num cinema de Yorkville, as pessoas à minha volta ficavam notoriamente divertidas e aliviadas quando, depois de uma terrível acumulação de tanques, canhões, explosões e cenas de destruição, um soldado despejava água fria em seu companheiro nu. Em segundo lugar, tais cenas têm a vantagem de atingir especificamente instintos comuns a todos os povos. Como pontas de lança, metem cunhas nas linhas de defesa do eu e, graças à regressão que provocam, a propaganda totalitária conquista importantes posições no inconsciente.

Para representar o caráter cinematográfico do soldado alemão, os filmes nazistas algumas vezes recorreram a métodos indiretos; destacam e criticam, através das fotografias, as supostas qualidades dos vários tipos de inimigos, e, como sempre se baseiam em contrastes, o espectador ingênuo automaticamente atribui qualidades complementares aos alemães. Daí a elaborada cena em *Batismo de Fogo*, em que vários poloneses são acusados de torturarem e assassinarem prisioneiros alemães, que tenta impor aos espectadores a convicção de que os alemães são indulgentes com relação a suas vítimas. Poderiam os nazistas ser tão frívolos e degenerados como os soldados franceses, mostrados se misturando com negros e dançando na Linha Maginot? A apresentação de sua conduta convida à comparação desfavorável com os alemães. E quando os soldados ingleses aparecem como criaturas engraçadas, ignorantes e arrogantes, não há dúvida quanto às conclusões a serem tiradas de seus vícios com relação ao catálogo de virtudes no campo oposto. Quanto mais os prisioneiros poloneses, belgas, franceses e ingleses passam através da tela, mais este catálogo imaginário se expande.

Seu conteúdo é complementado por algumas insinuações de que, por exemplo, os soldados alemães amam ardentemente a paz. Não é por acaso que o início de *Vitória no Ocidente* apresenta uma série de pacíficas paisagens alemãs em meio a multidões de soldados e excitantes mapas; que cada verso da canção de "Lieselotte", cantada pelas colunas de infantaria em movimento, ou tocada para acompanhar seu avanço, termina com o refrão "Amanhã a guerra terminará". Que os nazistas também queriam que os soldados fossem ligados ao lar e à família está implícito no idílio campestre do mesmo filme, em que um soldado, tocando órgão numa velha igreja francesa, parece sonhar intensamente com seus entes queridos em casa; a música do órgão se dissolve numa canção folclórica, e na tela aparece a mãe, o pai e o avô do soldado, cuja feliz existência é protegida contra os agressivos inimigos pelo exército alemão. Sabe-se que na realidade os nazistas seguiam uma linha bastante diferente com relação a idéias como lar, paz, família; ninguém familiarizado com seus métodos pode subestimar o cinismo com que tramaram todos esses episódios sentimentais, com o objetivo de responder às tendências sentimentais populares e, talvez, às demandas do Alto Comando. Para completar o fingimento, os nazistas usavam qualquer oportunidade para inserir igrejas e catedrais, com soldados entrando ou saindo delas durante sua folga. Assim, o filme tacitamente insinuava que a Alemanha cultivava o Cristianismo. Também sugeria as aspirações culturais dos soldados alemães mostrando, por exemplo, a Organização Todt cuidando dos edifícios históricos ameaçados pela guerra. Mas essas aspirações nunca davam chance a conquistas pessoais. Durante os primeiros anos da Primeira Guerra Mundial, espalhou-se o boato através da Alemanha de que seus soldados carregavam o *Zarathustra* (*Assim falou Zaratustra*) de Nietzsche e o *Faust* (*Fausto*) de Goethe em suas mochilas. Quando, em *Batismo de Fogo*, soldados lêem jornais enquanto marcham, a possibilidade de estarem lendo para relaxar é negada pela narração, que afirma: "Os soldados alemães são tão famintos por notícias que pegam qualquer jornal em que conseguem colocar as mãos... lendo as reportagens sobre a frente, sobre o trabalho em casa."

No conjunto, o soldado do "Reichswehr" prevalece sobre a criação nazista do "soldado político". Há, a este respeito, uma enorme diferença entre o filme de propaganda e a propaganda impressa ou radiofônica. Enquanto os nazistas sempre falaram e escreveram sobre a guerra revolucionária das potências do Eixo — os despossuídos — contra as ricas plutocracias, seus filmes evitaram cuidadosamente corroborar tal argumentação. Exceto por uma disciplina algo relaxada e pela supressão do tenente prussiano, os soldados do cinema se comportam de um modo tão tradicional que ninguém suspeitaria que fossem a vanguarda militar de uma revolução. As tomadas jornalísticas descrevendo estes soldados certamente correspondem à realidade. Por que os nazistas hesitam em mudar a imagem posteriormente? Talvez porque a exibição de um exército revolucionário na tela tornasse impossível mostrar, através da palavra "revolução", seu significado oposto. Fotografias, isoladamente, podem ser manipuladas, tanto quanto as palavras, isoladamente; mas a partir do momento em que elas começam a cooperar, explicam-se umas às outras, e a ambigüidade é excluída. Como os nazistas obviamente não

podiam se dar ao luxo de desistir da vantagem de encobrir seus objetivos reais com *slogans* tão atraentes como "Revolução" ou "Nova Ordem", eles realmente eram forçados a mostrar em seus filmes soldados com um comportamento bastante neutro. O uso extensivo de soldados silenciosos destinava-se a paralisar a atenção da platéia, e ao mesmo tempo a atingir algumas classes sociais no exterior que a propaganda nazista queria influenciar.

As conquistas do exército alemão resultaram do talento organizativo de um povo que, como conseqüência de sua história, deseja tão profundamente ser tutelado que confunde organização com tutela e se submete à organização com a mesma facilidade com que a faca corta a cera. Os filmes de guerra nazista, é claro, mostram a perfeição com que, graças a tal talento, as campanhas relâmpago foram preparadas e realizadas. O episódio do conselho de guerra de Hitler em *Batismo de Fogo* inclui a seguinte afirmação: "Informações contínuas são dadas durante as operações... As ordens decisivas e as instruções obtêm resposta imediata" — frases que se referem a algumas tomadas de soldados datilógrafos e telefonistas inseridas neste episódio. Como a série de armas disparando, os telefonistas fazem parte dos estereótipos visuais; seu aparecimento infalivelmente indica que ordens estão sendo dadas e que um ataque está sendo realizado. *Vitória no Ocidente* acrescenta a este clichê algumas inovações: uma tomada de um "plano de ataque" (*Feuerplan*) que caracteriza os posteriores bombardeios de artilharia como sendo realizados "de acordo com o plano", e uma pequena cena ilustrando a última conferência do estado-maior antes da ofensiva contra o *Chemin des Dames* (Caminho das Damas). No campo das medidas estratégicas, a rapidez dos reagrupamentos do exército, assim como o admirável funcionamento das linhas de suprimento, são fortemente enfatizados. Mas, bastante estranhamente, todas essas cenas tratam a organização de um modo bastante superficial. Comparado ao filme britânico *Alvo desta Noite,* que realmente ilustra a preparação e a realização de um ataque aéreo contra a Alemanha, mesmo a seqüência supostamente informativa do ataque aéreo em *Batismo de Fogo* é pobre em detalhes organizacionais. A negligência corre paralelamente à superficialidade deliberada com que ações militares são exemplificadas através das imagens. Em ambos os casos, a sonegação de informação pode ser causada pelas inibições de uma propaganda que vive constantemente com medo de originar faculdades intelectuais individuais. Porém, esta explicação é muito geral para ser suficiente. Felizmente, *Vitória no Ocidente* oferece a chave do problema.

Material cinematográfico francês capturado é usado neste filme para descrever a organização da Linha Maginot com surpreendente cuidado. A principal seqüência dedicada ao sistema de defesa francês oferece um relato de sua construção e também inclui uma série de fotografias que tratam extensivamente de instalações técnicas desta fortaleza subterrânea. Perto do final do filme, a Linha Maginot aparece novamente: soldados franceses manejam uma arma em um dos fortins mecânicos, e a narração sincronizada anuncia: "Pela última vez o mecanismo de relógio desta complicada maquinaria de defesa está em ação". Ao exibir toda a maquinaria, os nazistas queriam não apenas aumentar o significado da vitória alemã, mas também especificar seu caráter singular. O termo "defesa", usado na narração, é particularmente revelador. A propaganda nazista no filme da campanha da França contrapõe atos de guerra defensivos a ofensivos e, ao mesmo tempo, consegue apresentar estes dois tipos de atos de guerra como se pertencessem a dois mundos diferentes. O dos defensores franceses aparece como um obsoleto mundo estático, sem direito moral de sobreviver. Como as tomadas dos soldados franceses na Linha Maginot foram feitas antes da eclosão da guerra, foi fácil dar essa impressão, contrastando-as com tomadas de soldados alemães feitas durante a campanha em curso. Aqui se torna claro porque os nazistas focalizaram a organização da defesa francesa, em vez de salientar suas próprias técnicas organizacionais. Eles queriam mostrar que o *deus ex machina* nunca pode ser a própria máquina; que até a mais perfeita organização se prova inútil se for considerada mais do que um mero instrumento, se for idolatrada por uma geração em declínio como uma força autônoma. Toda a apresentação tem o objetivo de insinuar que a Linha Maginot foi exatamente isso para os franceses, e que, em conseqüência, a vitória alemã também foi uma vitória da vida contra a morte, do futuro sobre o passado.[10]

De acordo com sua ênfase no espírito ofensivo da Alemanha, os filmes de guerra nazistas caracterizam a organização como um processo dinâmico através de fotografias de movimento contínuo espalhando-se sobre enormes espaços. A grande sala de controle da qual, em *Alvo desta Noite*, as atividades da força aérea britânica são dirigidas e supervisionadas seria impossível em qualquer dos filmes de guerra nazistas; é uma sala muito sólida, tem em demasia o sabor de defesa. Nesses filmes, ao contrário, nenhuma sala é mais do que um abrigo improvisado — se existe algum abrigo. Vagões de trem servem como quartéis-generais de Hitler ou para conferências com os delegados das nações capituladoras; campos e estradas são o lar tanto dos generais quanto das tropas. Os soldados comem marchando e dormem em aviões, em tanques em movimentos, canhões e caminhões, e, quando ocasionalmente param, sua vizinhança consiste em casas arruinadas não mais adequadas para abrigar hóspedes. Esta eterna agitação é idêntica ao impetuoso avanço, como os nazistas nunca deixam de ressaltar, através de mapas mudando de aspecto e de colunas de infantaria marchando — recursos já comentados acima. Significativamente, o freqüente aparecimento de colunas de infantaria nos dois filmes de campanha parece exagerar a participação da infantaria. Tais colunas foram sem dúvida menos efetivas do que as colunas de tanques e esquadrões aéreos, mas seu aparecimento na tela é particularmente apropriado por imprimir a idéia de avanço na mente da platéia. Esta impressão é aprofundada por repetidos primeiros planos de esvoaçantes bandeiras com a suástica, que servem ao propósito adicional de hipnotizar as platéias.

Para resumir: todos os filmes de guerra nazistas glorificam insistentemente a Alemanha como um poder dinâmico, como dinamite. Mas, como se os próprios nazistas suspeitassem que sua apresentação contínua de atos da guerra relâmpago dificilmente seria suficiente para sugerir uma guerra de vida contra a morte, do futuro contra o passado, eles a complementaram com dados histórico-políticos

que adicionaram às paradas de soldados com passo de ganso um panorama de eventos tópicos totalmente manipulados. Enquanto *Batismo de Fogo* modestamente se contenta em passar em revista acontecimentos mundiais do momento, *Vitória no Ocidente* amplia a perspectiva através de um ambicioso retrospecto que remonta à Paz de Vestefália de 1648. Os discursos de Hitler incitavam o povo a pensar em termos de séculos. O relatório de acontecimentos correntes, como uma regra, ilustra a "história" através de tomadas jornalísticas de incidentes notáveis e de peso: Herr von Ribbentrop embarca num avião com destino a Moscou para lá assinar o pacto de não-agressão; exibições de tropas francesas, inglesas e polonesas servem para mostrar os preparativos de guerra de seus países; o professor Burckhard, delegado à Liga das Nações por Dantzig, deixa seu gabinete após a anexação de Dantzig pelo Reich; o Rei Leopoldo da Bélgica negocia as condições do armistício com um general alemão. Ao moldar a situação do mundo com a ajuda de tais cenas anedóticas, os nazistas também podem ter tido a intenção de agradar as platéias, de dar-lhes a orgulhosa sensação de serem apresentadas a soberanos, estadistas, diplomatas e outras celebridades. Era uma espécie de bajulação que tornava as implicações desses editoriais cinematográficos mais aceitáveis.

Que implicações eles tinham? Por um lado, fazem as democracias ocidentais aparecerem como poderes demoníacos animados, por décadas, pelo desejo de destruir a Alemanha; por outro lado, sugerem uma Alemanha tristemente ofendida e inocentemente sofredora que, à beira de ser destruída por estas potências mundiais, está apenas se defendendo ao atacá-las. Todo o mito destinava-se a dar a impressão de que a guerra e o triunfo da Alemanha não eram eventos acidentais, mas a realização de uma missão histórica, justificada metafisicamente. Graças à introdução deste mito, tanto *Batismo de Fogo* quanto *Vitória no Ocidente* expandem-se além dos limites de meros documentários para panoramas totalitários ligando a marcha do tempo à marcha das idéias. Tais panoramas certamente responderam ao enraizado desejo alemão de ser protegido por um *Weltanschauung*. Ao transferi-los para o cinema, os nazistas tentaram conquistar e ocupar todas as posições importantes nas mentes de suas platéias, de modo a fazer com que suas almas trabalhassem em benefício da Alemanha nazista. Eles tratavam das almas como prisioneiros de guerra; almejavam duplicar, no campo da psicologia, as conquistas da Alemanha na Europa.

4. Dramaturgia Cinematográfica

A estrutura dos dois filmes de campanha nazistas é particularmente importante. Diferente dos cine-jornais, eles são o resultado de esforços de composição destinados a torná-los documentos de valor permanente que sobreviveriam às mais efêmeras reportagens semanais. O tenente Hesse, chefe do grupo de imprensa li-

gado ao Alto Comando alemão, afirmou numa conversa radiofônica a 20 de janeiro de 1941: "*Vitória no Ocidente* foi deliberadamente planejado e produzido para o público em geral". O significado desta declaração, que podia ter sido feita com relação ao filme da campanha da Polônia, é ilustrado pelo fato de que ambos os filmes foram o produto de intensa condensação: os 6.560 pés de *Batismo de Fogo* foram tirados de cerca de 230.000 pés de tomadas jornalísticas, e *Vitória no Ocidente* — de acordo com o tenente Hesse — se beneficiou de material cinematográfico com cerca de um milhão de pés. Os especialistas nazistas não teriam feito uma seleção em tão ampla escala sem uma idéia definida com relação à escolha e à arrumação dos comparativamente poucos assuntos usados.[11]

Exceto talvez pelos curtas-metragens *March of Time* (*Marcha do Tempo*) e por algumas narrativas de viagens que, ao modo de *Nanook* de Flaherty e de *Moana,* se baseiam em uma espécie de estória para animar a apresentação dos fatos, a maioria dos filmes factuais atingem as platéias não tanto através da organização de seu material, mas através do próprio material. Eles são frouxamente compostos; provam estar mais preocupados com a descrição da realidade do que com arrumação desta descrição. Os dois filmes de campanha nazistas diferem deles porque não apenas se esmeram na sólida composição de seus elementos, mas também exploram todos os efeitos propagandísticos que podem ser produzidos exatamente pela estrutura. *Vitória no Ocidente* chega a dar aos *leitmotivs* especiais e às seqüências encenadas a função de reforçar o peso da arquitetura de interiores. Isto evidentemente não pode ser feito a não ser que algumas poderosas idéias determinem a composição, imbuindo-a de seu vigor. O forte desejo subjacente aos dois filmes de campanha nazistas é obviamente mais capaz de trabalhar sobre a imaginação da platéia do que a mentalidade atrás dos documentários que simplesmente perambulam de um ponto de informação para o seguinte. *Alvo desta Noite* foi um dos primeiros filmes de guerra britânicos a tirar conclusões práticas desta regra.

Ao abordar seu principal assunto, ambos os filmes de campanha nazistas seguem os clássicos russos em vez de os filmes das democracias ocidentais; em qualquer caso, preocupam-se exclusivamente com o destino de uma coletividade — a Alemanha nazista. Enquanto os filmes norte-americanos em geral refletem a sociedade ou a vida nacional através da biografia de algum herói representativo de sua época, esses filmes alemães, ao contrário, reduzem os indivíduos a derivados de um conjunto mais real do que todos os indivíduos de que ele consiste. Toda vez que rostos isolados de soldados alemães são mostrados nos filmes de campanha, sua função é denotar o rosto do Terceiro Reich. O próprio Hitler não é retratado como um indivíduo com uma vida própria, mas como a encarnação de terríveis poderes impessoais — ou melhor, como seu ponto de encontro; apesar de muitos primeiros planos reverentes, estes filmes destinados a idolatrá-lo não podem adaptar seus atos à existência humana.

Foi Goebbels que elogiou *O Encouraçado Potemkin* como um modelo e insinuou que a "Revolução" nazista deveria ser glorificada por filmes com uma estrutura semelhante. Na realidade, os poucos filmes representativos da Alemanha de Hitler

estão tão longe de *O Encouraçado Potemkin* quanto a "Revolução" nazista estava de uma revolução. Como poderia ser de outro modo? Como os grandes filmes mudos russos, eles naturalmente salientam a absoluta dominação do coletivo sobre o individual; em *O Encouraçado Potemkin,* porém, este coletivo é composto de pessoas reais, enquanto em *O Triunfo da Vontade* ornamentos espetaculares de massas excitadas e tremulantes bandeiras com a suástica servem para substanciar a fraude coletiva que os governantes nazistas criaram e dirigiram sob o nome de Alemanha. Apesar de tais diferenças básicas, a referência de Goebbels ao modelo russo não foi exatamente uma estupidez. Não tanto por causa de sua suposta conduta revolucionária, mas como conseqüência de seu regressivo desdém por valores individuais, os nazistas eram realmente obrigados a se basear, em seus filmes, mais nos métodos russos do que nos ocidentais, e mesmo se esta pervertida afinidade não tivesse existido, o inquestionável sucesso propagandístico dos primeiros filmes soviéticos teria sido suficiente para chamar a atenção do Ministério da Propaganda alemão. Como se tivessem se inspirado em modelos como *O Fim de São Petersburgo* e como *Oktiabr* (*Outubro*), os dois filmes nazistas de campanha assumiram a forma de épicos.

A tradicional tendência alemã a pensar em termos míticos irracionais nunca foi completamente superada. E era, é claro, importante para os nazistas não apenas reforçar esta tendência, mas reviver antigos mitos alemães; ao fazer isso, eles contribuíram para o estabelecimento de uma "Parede Ocidental" intelectual inexpugnável contra a perigosa invasão de idéias democráticas. A seqüência de abertura de *O Triunfo da Vontade* mostra o avião de Hitler voando para Nuremberg através de bancos de maravilhosas nuvens — uma reencarnação do Pai de Todos Odin, que os antigos arianos ouviam se divertindo com seus anfitriões sobre as florestas virgens. Ao se ater a suas funções documentais, ambos, *Batismo de Fogo* e *Vitória no Ocidente,* evitam evocar tais lembranças; mas são deliberadamente organizados de um modo épico, e a semelhança superficial entre eles e os filmes de Eisenstein e Pudovkin é surpreendente.

Por razões propagandísticas, ambos os filmes de campanha não se limitam a revelar o desenrolar de batalhas e sucessão de vitórias. Com o objetivo de produzir uma totalidade de efeitos, a propaganda nazista teve de ampliar seu programa e oferecer uma composição multifacetada em vez de um simples relato dos eventos militares. Para atingir seu objetivo, os nazistas dotaram seu herói, isto é, a Alemanha nazista, de traços dos antigos heróis míticos. Como eles inevitavelmente tinham de sofrer antes que pudessem brilhar como o sol, a Alemanha é mostrada sofrendo no início de *Batismo de Fogo* e *Vitória no Ocidente.* Enfraquecida e só, resiste contra uma conspiração de poderes que a aguilhoaram com o Tratado de Versalhes, e quem não simpatizaria com sua tentativa de se libertar de seus grilhões e de se livrar de seus opressores? Como filmes de propaganda, é claro que esses filmes não acusam seu herói de uma culpa mítica; representam-no como uma criatura completamente inocente, indefesa — nos mapas do filme da campanha da Polônia, o branco território alemão está em simbólico contraste com o negro da Polônia, Inglaterra e França — e substituem o tema da culpa

pelo da justificativa. Os nazistas têm tanta intenção de justificar a agressão da Alemanha que justificativas aparecem em todo o filme; quase no final de *Batismo de Fogo,* a narração introduz cartazes na Varsóvia ocupada nos quais o governo polonês convoca "a população a lutar contra o exército alemão como guerrilheiros". [12]

Agora se torna claro por que estes filmes incluem os panoramas totalitários mencionados acima: qualquer panorama deste tipo é nada mais do que a miragem da estrutura épica transmitida em termos de propaganda. Os filmes de campanha seguem as leis dos épicos também quando retratam a guerra como a luta de um herói pela libertação, pela *Lebensraum.* Tendo-a introduzido na família dos heróis épicos, lançam uma ofuscante luz sobre todos os seus feitos. A infalibilidade e a invencibilidade da Alemanha são totalmente efetivas e várias apoteoses menores precedem a final, que tem o sabor do triunfo total. Este mundo de luz é oposto a um de escuridão sem sombras suavizantes. Os inimigos não aparecem como adversários normais com os quais a Alemanha já manteve, e reatará no futuro, relações; em vez disso, são apresentados como os eternos adversários do herói, que tramam sinistros planos para arruiná-lo. Encarnações de moral oposta ou de princípios naturais, tanto a Alemanha quanto seus inimigos, nesses filmes, pertencem à duradoura esfera dos épicos nos quais o tempo não entra. Entre os poderes que queimam no inferno democrático, há diferenças: a França é um espírito demoníaco em estado de decomposição; a Inglaterra tem todos os traços do diabo encarnado, e a Polônia serve como seu ajudante perverso. Um inteligente recurso é usado para caracterizar estes malignos espectros como figuras épicas — o filme de propaganda nazista atribui a eles uma avidez mítica pela destruição. Numerosas declarações verbais nos filmes de campanha estigmatizam o sadismo demoníaco do inimigo imputando-lhe os incêndios, massacres e destruições abundantes nas fotografias sincronizadas; enquanto as demolições obviamente causadas pelos nazistas assumem a função de revelar a supremacia dos armamentos alemães. [13] Os alemães também são mostrados reconstruindo pontes destruídas, protegendo prédios em perigo e salvando a Catedral de Rouen. A natureza positiva do herói é sistematicamente mostrada contra o destrutivo ego de seus antagonistas.

Para resumir: os filmes de campanha nazistas podem ser considerados épicos propagandísticos. Não estão preocupados em retratar a realidade, mas subordinam sua inserção, e o método de sua inserção, a seus propósitos propagandísticos inerentes. Estes propósitos constituem a verdadeira realidade dos filmes nazistas. É interessante comparar *Batismo de Fogo* e *Vitória no Ocidente* com os primeiros filmes de Eisenstein e Pudovkin, que também retrataram o sofrimento e o triunfo final de uma heróica coletividade. O fato de os filmes russos terem não menos significado propagandístico do que suas contrapartes alemãs é óbvio; mas, ao contrário dos filmes nazistas, eles preservam o caráter de verdadeiros épicos por causa de sua fidelidade à realidade. Nesses filmes russos, a existente miséria do povo é descrita com um tal cuidado para com os detalhes que seu realismo imprime-se na platéia. O modo cuidadoso com que os nazistas, por sua vez, evitam mobilizar a realidade pode ser inferido pela maneira superficial com que tratam da mesma

miséria. Ao contrário dos russos, eles encarregam algumas tomadas banais da tarefa de corroborar as afirmações verbais que, nas partes de abertura de ambos os filmes de campanha, fazem publicidade dos sofrimentos da Alemanha antes da subida de Hitler ao poder. Estas tomadas, que nunca conseguiram fazer com que as reclamações da narração adquirissem vida, lembram as ilustrações convencionais de anúncios de alguns artigos padronizados.[14] É como se os nazistas estivessem com medo de impingir a realidade, como se sentissem que o mero conhecimento da realidade independente os forçaria a uma submissão a ela que poderia colocar em perigo todo o sistema totalitário. Por outro lado, mapas ilustram profusamente as desastrosas conseqüências da Paz de Vestefália e do Tratado de Versalhes. Nesses filmes, o sofrimento do herói Alemanha é puramente cartográfico. Através de seus mapas, os propagandistas nazistas revelavam que não reconheciam nenhuma realidade que não fosse de seu padrão de conquista.

Esta diferença entre os épicos cinematográficos russos e alemães afeta toda a sua estrutura. Como os dois filmes de campanha se afastam da verdadeira realidade sobre a qual os filmes russos trabalham, têm de usar outros meios para desenvolver sua estória.

Na verdadeira prática política, a propaganda nazista nunca se contentou em simplesmente disseminar sugestões, mas preparou o caminho para sua aceitação através de uma habilidosa combinação de medidas terroristas e organizacionais, que criaram uma atmosfera de pânico e histeria. No cinema, essas medidas preparatórias são a tarefa da arrumação. Ambos os filmes incluem vários truques de composição destinados a manipular a mente do espectador. Enquanto os instintos e as emoções do espectador são mantidos vivos, sua faculdade de raciocínio é sistematicamente enfraquecida. Apenas uma única seqüência desafia o intelecto: a do ataque aéreo em *Batismo de Fogo*, que favorece a informação. Esta seqüência excepcional pode ser explicada pelo fato de *Batismo de Fogo* ter sido feito durante o período da guerra "de mentira", quando a RAF ainda não havia bombardeado a Alemanha, e a própria Alemanha ainda estava convencida de sua absoluta superioridade no ar. Ao detalhar o ataque aéreo de um modo instrutivo não comum, os nazistas presumivelmente queriam ajustar o filme à mentalidade inglesa, com a esperança de impressionar a Inglaterra com o incomparável poder da força aérea alemã.[15] Neste único caso, a informação é idêntica à ameaça, a sóbria avaliação dos fatos destina-se a produzir pânico.

Os dois filmes de campanha tinham não apenas de preparar a platéia para a aceitação de suas sugestões, mas, acima de tudo, tinham de dramatizar a estória que contavam, de modo a compensar a falta de realidade. A total dramatização destinava-se, se possível, a produzir artificialmente os suspenses que nos filmes russos resultavam da descrição dos eventos da vida real. Técnicas dramáticas recorrem a intervalos, espaços vazios entre os centros de poder do enredo. Tirando proveito de sua liberdade para determinar o tempo da narrativa a seu bel-prazer, os filmes de propaganda nazistas desejavam obter, através da mera organização, os surpreendentes efeitos do drama.

As partes introdutórias de ambos os filmes de campanha são particularmente reveladoras a este respeito. Elas usam todos os meios de composição disponíveis para caracterizar o período anterior à guerra como uma dramática luta entre os poderes da luz e da escuridão. No início de *Vitória no Ocidente* esta luta é apresentada na forma de contínuos altos e baixos destinados a produzir uma rápida sucessão de tensões. Depois de Versalhes, a Alemanha parece aniquilada, mas Hitler aparece e a perspectiva muda. Muda realmente? As democracias persistem em conspirar contra o jovem Terceiro Reich, e cada novo avanço alemão é seguido por uma nova afirmação das diabólicas intenções de seus inimigos. Esta série constantemente acelerada de tensões, que aumentam de peso dramático na medida em que se aproximam da época atual, leva diretamente à catástrofe final — a guerra. Mas mesmo a campanha da Polônia prova ser apenas um episódio, porque a oferta de paz de Hitler é imediatamente usada como um meio de suspense, preparatório de um próximo turno de ação, deste modo fazendo com que o drama continue. A propaganda nazista sempre tendeu a trabalhar com tais oscilações. Elas seriam mais efetivas neste caso se não fossem apresentadas através de estereótipos pictóricos.

A própria narrativa das duas campanhas bem-sucedidas é dividida em várias seqüências que, em sua maioria, seguem o mesmo padrão. A seqüência típica abre com um mapa de projetos estratégicos pendentes que em geral são concretizados na própria seqüência. Mapas, neste contexto, assumem a função de exposição dramática: noticiam o que ocorrerá e canalizam as expectativas da platéia. Tudo tendo sido exposto, a ação toma forma como um processo que empilha efeitos dramáticos para compensar a omissão de documentação substancial.

Qualquer dos dois métodos é usado para este fim. Primeiro no interesse do crescente suspense, muitas seqüências enfatizam as dificuldades que atrasam o final feliz prestes a ser alcançado ou que pretendem frustrá-lo. Ilya Ehrenburg revelou que o general russo Gregory Zukhoff disse sobre as conquistas militares da Alemanha na Polônia e França: "Para eles, a guerra se limitava a manobras".[16] Esta argumentação é confirmada pela natureza espúria daquelas dificuldades. As tomadas dos soldados franceses na Linha Maginot, inseridas no final de *Vitória no Ocidente*, servem distintamente ao propósito propagandístico de adiar de novo e de novo uma conclusão há muito tirada. No mesmo filme, uma seqüência de "montagem" artificial aparece logo após a seqüência da Linha Maginot: retomando temas da parte introdutória, estes intervalos misturam mapas-múndi, soldados de brinquedo e soldados reais, estadistas franceses e seus discursos, a "Marselhesa" e uma parada no Champs-Elysées, para fortalecer, através do falso testemunho sobre a indefesa situação da Alemanha, a importância de suas vitórias subseqüentes. Todas essas inserções devem sua existência apenas às necessidades da composição dramática.

Um segundo método para aumentar o suspense é a já mencionada "elipse".[17] Muitas seqüências em *Vitória no Ocidente* omitem todo o desenvolvimento entre o anúncio de uma ação e sua consecução. Algumas vezes, os dois métodos são usados em conjunto: um mapa expositório é seguido por algum obstáculo que

parece bloquear o caminho — depois um repentino salto e soam as trombetas da vitória. Para compensar a supressão da realidade, nenhum recurso melhor de composição poderia ser usado do que o da narração elíptica: ele simboliza a *blitz* alemã e faz espectadores crédulos negligenciarem tudo o que foi removido pelos truques dos ilusionistas. A elipse é freqüentemente praticada com a ajuda da técnica polifônica, que será discutida mais tarde. Isto é exemplificado na seguinte instância: uma afirmação verbal anunciando uma ação prestes a ocorrer é combinada com uma série de tomadas não-comentadas. Elas ilustram, mais ou menos distintamente, várias operações militares, cujo exato significado ninguém seria capaz de decifrar. Como estas tomadas percorrem um vago curso próprio sem nenhuma conexão com a narração à que pertencem, a imaginação da platéia é desviada para elas. O anúncio verbal de sucesso obtido, em conseqüência, chega como um choque para o espectador distraído — o efeito mais desejado pela propaganda nazista.

O triunfo típico do final de uma seqüência não é apenas relatado, mas enfeitado e saboreado até o final — exceto por aqueles raros casos em que sua menção é ignorada para aprofundar o significado de um triunfo subseqüente. Freqüentemente esta parte conclusiva é muito mais longa do que a anterior parte principal dedicada às próprias ações militares. Em *Batismo de Fogo*, a batalha de Radom é mostrada apenas por um mapa em movimento e por várias fotografias triviais, enquanto que o relato das conseqüências da vitória alemã cobre muito mais metros de filme. Em *Vitória no Ocidente,* a cena da capitulação da Holanda prevalece sobre as poucas tomadas sobre sua invasão, e, do mesmo modo, a parada da vitória em Paris ofusca a aproximação das tropas da capital francesa. Essas apoteoses são uma cópia das velhas procissões triunfais: primeiro os heróis vitoriosos se movimentam, e depois — enquanto a narração exulta com a tremenda pilhagem e resume o resultado estratégico — uma imensa multidão de prisioneiros e de munição capturada são passados em revista. Nunca os nazistas se cansaram de reunir, para sua própria glorificação, essas massas de material humano e de ferro. A técnica usada em sua apresentação é a tomada panorâmica. Depois de focalizar um pequeno grupo de prisioneiros marchando ou de pé, a câmera começa a panorâmica; o resultado é o campo visual se expandir para incluir infinitas colunas ou um imenso campo: um método bem conhecido inteligentemente explorado, porque enormes massas impressionam mais o espectador se ele pode compará-las com grupos de tamanho normal.

No conjunto, a típica seqüência dramática dos dois filmes de campanha espelha — conscientemente ou não — os típicos procedimentos de um regime em que a propaganda foi investida de tal poder que ninguém tem certeza se serve para mudar a realidade ou se a realidade destina-se a ser mudada obedecendo aos objetivos da propaganda. Só o que conta aqui é o desejo dos governantes nazistas de conquistas e dominação. Os nazistas utilizaram a propaganda totalitária como um instrumento para destruir a perturbadora independência da realidade, e sempre que conseguiram fazer isso, seus mapas e planos foram na realidade projetados numa espécie de vácuo. Assim, sua fórmula "de acordo com o plano" adquiriu

um significado específico e muitos efeitos dramáticos e impressionantes foram obtidos. A própria prática forneceu o padrão para as seqüências estereotipadas que ajudaram a moldar as campanhas no cinema.

Drama precisa de momentos de descanso para ressaltar a veemência de tempestades posteriores. Os filmes de campanha dependem ainda mais de cortes na tensão; porque não são tanto dramas, mas épicos dramáticos, e sua tensão épica neutraliza a dramatização excessiva. Os dramaturgos nazistas tinham não apenas de criar tais aparentes "pausas" como os "idílios campestres", mas de inserir em todo o filme breves espaços de alívio para as platéias em seu vôo ascendente. Neste ponto surge um grave problema. Assim que ao espectador é permitido relaxar, suas faculdades intelectuais podem acordar, e há perigo de ele se tornar consciente do vazio a seu redor. E, nesta assustadora situação, pode se sentir tentado a se aproximar da realidade, e, ao aproximar-se dela, pode experimentar as emoções daquele piloto alemão que, depois de bombardear Leningrado de uma grande altura, alta demais para ver a cidade, é forçado por um avião soviético a descer. O *New York Times* de 26 de fevereiro de 1942 recontou a história deste piloto como contada pelo escritor russo Tikhonoff: "Ele aterrissou no telhado de um alto edifício de apartamentos e foi encontrado olhando surpreso para a cidade iluminada pela lua. Quando foi levado para baixo do alto prédio, passando por apartamentos em que os inquilinos viviam suas ocupadas vidas, ficou aparente em sua expressão... que ele nunca havia pensado em Leningrado como um lugar onde havia vida real, mas apenas como um alvo no mapa. O piloto então disse que achava que Leningrado nunca poderia ser conquistada ou bombardeada até a rendição."

É evidente que, apesar de a composição ter necessidade de inserir pausas nos filmes de campanha, a propaganda nazista não podia se dar ao luxo de relaxar sua pressão constante. Se, no cinema ou na vida, o poder dinâmico daquela propaganda tivesse relaxado apenas por um único momento, todo o sistema poderia ter desaparecido em um minuto.

Isto é responsável pelo uso extensivo, nos filmes nazistas, de técnicas polifônicas. Bastante consciente de que a propaganda deve trabalhar continuamente sobre a mente das platéias, os nazistas a tratavam como os agricultores trabalham o solo. O agricultor prudente nem sempre faz a mesma semeadura, mas planeja sua alternância; assim seu solo é salvo da exaustão e, ao mesmo tempo, a cada estação ele colhe sua safra. Os filmes de campanha têm um comportamento semelhante. Em vez de suspender a sucessão de idéias de propaganda, apenas mudam a mídia através da qual essas idéias são transmitidas. Quando a narração é interrompida, pode-se estar certo de que as imagens ou a música a substituirão, e freqüentemente dois ou três significados independentes, de mídias diferentes, correm em contraponto como resultados num placar. Como cada uma dessas mídias afeta a constituição psicológica do espectador de um modo diferente, sua habilidosa variação alivia continuamente diferentes regiões de sua mente. Ele é aliviado sem, no entanto, ser liberado do constante impacto da propaganda.

O "idílio campestre" em *Vitória no Ocidente*, não sincronizado com qualquer declaração verbal, ou predispõe a platéia a sugestões, ou dissemina suas próprias insinuações. Depois de a narração, neste filme, denunciar a suposta invasão da Bélgica pelas tropas francesas e inglesas, as imagens não apenas a descrevem mas mostram zombeteiramente os negros no exército francês e depois, com a ajuda da música, ridicularizam os britânicos. Correntes de propaganda surgindo alternada ou conjuntamente das três mídias impõem então ao espectador uma espécie de mensagem psíquica que tanto alivia quanto pressiona ao mesmo tempo. Através deste método, a polifonia completa sua tarefa estrutural de evitar que ele escape. Ao longo destes pseudo-épicos dramáticos, esta técnica tenta manter no espectador indecisões que, se realmente pudessem ser mantidas, o tornariam indiferente à verdade ou à inverdade e o alienariam da realidade para sempre.

5. Conflito com a Realidade

O claro uso que os filmes de propaganda nazistas fazem de tomadas de cine-jornais parece ser influenciado por algumas técnicas privilegiadas pelo campo esquerdista, Em 1928, a Associação Popular do Filme de Arte (*Volksverband für Filmkunst*) transformou, através de meros procedimentos de edição, um grupo de insípidos cine-jornais da UFA num filme tingido de vermelho que suscitou clamorosas manifestações das platéias berlinenses. O censor logo proibiu exibições posteriores, apesar de o *Volksverband* ter protestado afirmando, com provas, que o filme continha nada além de tomadas de cine-jornais já exibidos em todos os cinemas da UFA sem escandalizar ninguém.

Os propagandistas nazistas usaram a técnica de montagem esquerdista de modo inverso: não tentaram extrair a realidade de um conjunto de tomadas sem significado, mas cortaram pela raiz qualquer real significado que seu trabalho objetivo da câmera pudesse realizar. Nada era negligenciado para camuflar este procedimento e para dar a impressão de que, através de material jornalístico não forjado, a própria realidade se apresentava na tela. Todos os filmes de guerra nazistas incluem tomadas e cenas que, de um ponto de vista meramente fotográfico, são bastante ruins; a propaganda nazista, porém, os manteve porque testemunhavam a autenticidade do filme como um todo e, em conseqüência, fortaleciam a confusão entre veracidade e verdade. Pela mesma razão, os nazistas apressavam o lançamento de seus cine-jornais, pelo menos na Alemanha,[18] reduzindo a um mínimo o tempo de intervalo entre os acontecimentos da guerra e seu aparecimento na tela. Graças a tal velocidade, as platéias involuntariamente transferiam as impressões que tiravam da própria realidade para os cine-jornais que, como parasitas, se alimentavam da aparência de vida real dos acontecimentos que refletiam.

Não é fácil entender por que os especialistas do cinema nazista insistiam obstinadamente em compor seus filmes de campanha com tomadas jornalísticas. O espectador médio, é claro, acreditava em seu desejo, proclamado em altos brados, de ser fiel à realidade. Mas na verdade o bombardeio completamente encenado do filme britânico *Alvo desta Noite* parece mais real — e é esteticamente mais impressionante — do que qualquer tomada jornalística de um bombardeio semelhante dos filmes nazistas. E os próprios nazistas sabiam bastante bem que a vida fotografada não é necessariamente sinônimo de imagem da vida. No *Licht Bild Bühne* de 16 de maio de 1940, um artigo sobre filmes da frente é seguido de um outro, "Fiel à Vida — a Lei Básica da Feitura Artística de Filmes", cujo autor afirma: "Fiel à vida — isto não significa a mera fotografia da vida. Significa, ao contrário, a representação artística da vida condensada." Precisamente por empilhar suas tomadas jornalísticas, os nazistas traíram quão pouco estavam preocupados com a realidade.

Como queriam remover a realidade, se esperaria que encenassem os filmes livremente, em vez de obedecer tão estritamente à filmagem de seus repórteres da linha de frente. É verdade que recorriam a mapas em movimento e não hesitaram em incluir em *Vitória no Ocidente* vários efeitos especiais. Mas mapas e recursos de edição desaparecem no meio da abrangente massa de trabalho objetivo da câmera. Por que então esta predominância de material jornalístico? A resposta não reside na estética do filme, mas é encontrada na estrutura do sistema totalitário como tal.

A propaganda totalitária destinava-se a suplantar uma realidade baseada no conhecimento de valores individuais. Como os nazistas tinham por objetivo a totalidade, não podiam se contentar apenas com a substituição desta realidade — a única realidade que merecia este nome — por instituições próprias. Se tivessem feito isto, a imagem da realidade não teria sido destruída, mas apenas banida; podia ter continuado a existir no subsconsciente, colocando em perigo o princípio da liderança absoluta. Para atingir seu objetivo, os governantes nazistas tinham de sobrepujar aqueles obsoletos déspotas que suprimiam a liberdade sem aniquilá-la da memória. Esses modernos governantes sabiam que não é suficiente impor às pessoas uma "nova ordem" e deixar as velhas idéias escaparem. Em vez de tolerar tais lembranças persistentemente localizavam cada opinião independente e as retiravam dos mais recônditos esconderijos — com a óbvia intenção de bloquear todos os impulsos individuais. Tentaram esterilizar a mente. E, ao mesmo tempo pressionaram a mente a ficar a seu serviço, mobilizando suas habilidades e emoções de tal modo que não restou nenhum lugar e nenhum desejo de heresia intelectual. Agindo cruelmente, não apenas conseguiram evitar que a realidade crescesse novamente, mas apoderaram-se dos componentes desta realidade para encenar a pseudo-realidade do sistema totalitário. Velhas canções folclóricas sobreviveram, mas com versos nazistas; às instituições republicanas foram dados significados contrários; e as massas foram compelidas a gastar suas

reservas físicas em atividades concebidas com o propósito expresso de ajustar a mentalidade do povo, a fim de que nada fosse deixado para trás.

Este é precisamente o significado da seguinte declaração de Goebbels: "Que a brilhante chama do nosso entusiasmo nunca se extinga. Esta chama sozinha dá luz e calor à arte criativa da moderna propaganda política. Nascendo das profundezas do povo, esta arte deve sempre voltar a elas e lá encontrar seu poder. O poder baseado em armas pode ser uma boa coisa; é, porém, melhor e mais gratificante conquistar o coração de um povo e mantê-lo."

Goebbels, um especialista em combinar retórica jornalística com inteligente cinismo, definiu a moderna propaganda política como uma arte criativa, deste modo insinuando que a considerava um poder autônomo em vez de um instrumento subordinado. Poderia esta propaganda eventualmente ir ao encontro dos reais desejos do povo? Como uma "arte criativa", primava por instigar ou silenciar desejos populares e, em vez de promover idéias válidas, oportunisticamente explorava todas as idéias em seu próprio interesse. Goebbels, é claro, era um artista muito brilhante para mencionar o fato de este interesse coincidir com a avidez pela dominação. No entanto, sua definição é suficientemente clara para insinuar que um mundo moldado pela arte da propaganda se torna como a massa de modelar — material amorfo sem qualquer iniciativa própria. O que Goebbels disse sobre a necessidade de uma relação íntima entre a propaganda e o povo revela quão artisticamente manipulava este mundo esvaziado. Ele rejeitava o "poder baseado nas armas", porque o poder que não consegue invadir e conquistar a alma se vê frente à revolução sempre iminente. Aqui o gênio de Goebbels afirmou-se: a propaganda, declarou, tem de "conquistar o coração de um povo e mantê-lo". Em linguagem clara, a propaganda de Goebbels, não contente em impor o sistema nazista ao povo, almejava impor o sistema ao coração do povo — e mantê-lo lá. Goebbels assim confirmou que a propaganda nazista retirou toda a capacidade do povo para cobrir o vazio que ele havia criado. A realidade foi colocada a trabalhar para enganar a si mesma, e mentes exaustas não tinham a permissão nem de sonhar. E por que estavam exaustas? Porque tinham de incessantemente produzir a "brilhante chama do... entusiasmo", à qual Goebbels atribuiu a faculdade de manter a propaganda nazista viva. Bismarck disse certa vez: "O entusiasmo não pode ser pescado como se pescam arenques"; mas não previu a arte de recriá-lo continuamente. Goebbels era realmente obrigado a alimentar a "brilhante chama" que dava "luz e calor" à sua propaganda com cada vez mais propaganda. Cínico como era, ele próprio admitiu que sua propaganda devia sempre voltar às "profundezas do povo" e "encontrar seu poder lá". Obviamente encontrou seu poder lá incitando o entusiasmo. Este é um ponto importante, porque o fato de os esforços artísticos de Goebbels se basearem em condições anormais de vida uma vez mais testemunha o vazio do sistema nazista: o ar assobia quando atinge um vácuo, e quanto mais intangível é uma estrutura social em si mesma, tanto mais o "entusiasmo" deve ser estimulado, do contrário ela entra em colapso. Entusiasmo? Toda vez que os filmes de propaganda nazista retratavam suas alegres multidões, ressaltavam primeiros planos

de rostos possuídos por um fanatismo fronteiriço à histeria. Ao chamar este fanatismo de entusiasmo, Goebbels estava sendo pelo menos uma vez muito modesto; na realidade, era a "brilhante chama" da histeria de massa que ele alimentava tão cuidadosamente.

Goebbels pronunciou estas palavras no Congresso do Partido em Nuremberg, em 1934; e *O Triunfo da Vontade*, o filme sobre esse congresso, as ilustra de modo completo. Através de uma composição muito impressionante de meras tomadas jornalísticas, o filme representa a completa transformação da realidade, sua completa absorção pela estrutura artificial do Congresso do Partido. Os nazistas haviam preparado meticulosamente o terreno para tal metamorfose: grandiosos arranjos arquitetônicos foram construídos para acompanhar os movimentos de massa e, sob a supervisão pessoal de Hitler, planos precisos de marchas e paradas foram projetados e ensaiados bem antes do evento. Assim, o congresso podia evoluir literariamente num espaço e num tempo próprios; graças à perfeita manipulação, se tornou não tanto uma demonstração espontânea, mas uma gigantesca extravagância sem lugar para nenhuma improvisação. Este *show* encenado, que canalizou as energias psíquicas de milhares de pessoas, diferiu dos monstruosos espetáculos usuais apenas pelo fato de ter pretendido ser uma expressão da existência real do povo. Quando, em 1787, Catarina II viajou para o Sul para inspecionar suas novas províncias, o general Potemkin, Governador da Ucrânia, encheu as solitárias estepes russas com modelos de vilas de papelão para dar a impressão de vida florescente à soberana, que passava rapidamente — uma anedota que termina com Catarina muito satisfeita conferindo a seu ex-favorito o título de Príncipe de Tauris. Os nazistas também falsificaram a vida à maneira de Potemkin; em vez de papelão, porém, usaram a própria vida para construir suas vilas imaginárias.

Para este objetivo, o povo como uma encarnação da vida deve ser transportado tanto no sentido literal quanto no metafísico da palavra. Quanto ao meio de transporte, *O Triunfo da Vontade* revela que os discursos do Congresso desempenharam um papel secundário. Os discursos tendem a apelar para as emoções, assim como ao intelecto de seus ouvintes; mas os nazistas preferiam reduzir o intelecto, trabalhando primariamente sobre as emoções. Em Nuremberg, em conseqüência, passos foram dados para influenciar a condição física e psicológica de todos os participantes. Durante todo o congresso massas já predispostas à sugestão foram transportadas por um movimento contínuo, e bem organizado, que só poderia dominá-las. Significativamente, Hitler assistiu a toda a parada de cinco horas de pé em seu carro, em vez de em um palanque fixo. Símbolos escolhidos para estimular podem ajudar a total mobilização: a cidade era um mar de bandeiras esvoaçantes com a suástica; as chamas de fogueiras e tochas iluminavam as noites; as ruas e praças ecoavam ininterruptamente com o excitante ritmo de marchas musicais. Não satisfeitos com o fato de terem criado um estado de êxtase, os líderes do congresso tentaram estabilizá-lo através de técnicas comprovadas que utilizavam a magia de formas estéticas para conferir consistência a multidões voláteis. As fileiras de frente dos homens do Serviço Trabalhista foram treinadas para falar em coro — uma perfeita imitação dos métodos de propaganda comunista; as inu-

meráveis filas das várias formações do Partido compunham *tableaux vivants* ao longo da enorme área do festival. Esses ornamentos vivos não apenas perpetuaram a metamorfose do momento, mas simbolicamente apresentaram as massas como superunidades instrumentais.

Foi o próprio Hitler que encarregou Leni Riefensthal de produzir um filme artístico sobre o Congresso do Partido. Em seu livro sobre este filme, [19] ela incidentalmente declara: "Os preparativos para o congresso do partido foram feitos em conexão com os preparativos para o trabalho da câmera." Esta iluminadora declaração revela que o congresso foi planejado não apenas como uma espetacular reunião de massa, mas também como um espetacular filme de propaganda. Leni Riefensthal elogia a presteza com que os líderes nazistas facilitaram sua tarefa. Aqui as atitudes se revelam tão confusas quanto a série de imagens refletidas num monte de espelhos: a partir da vida real do povo foi construída uma realidade forjada como se fosse a genuína; mas esta realidade bastarda, em vez de ser um fim em si mesma, serviu apenas como o cenário decorado de um filme que devia ter o caráter de um autêntico documentário. *O Triunfo da Vontade* é sem dúvida o filme sobre o Congresso do Partido do Reich; porém, o próprio congresso também foi encenado para produzir *O Triunfo da Vontade,* com o objetivo de ressuscitar o êxtase do povo através dele.

Com as trinta câmeras à sua disposição e uma equipe de cento e vinte membros, Leni Riefensthal fez um filme que não apenas ilustra o Congresso de modo completo, mas consegue revelar seu total significado. As câmeras exploram incessantemente rostos, uniformes, armas e de novo rostos, e cada um destes primeiros planos evidencia claramente como a metamorfose da realidade foi obtida. É uma metamorfose tão radical que chega a incluir até as antigas construções de pedra de Nuremberg. Campanários de igrejas, esculturas, frontões e veneráveis fachadas são vislumbrados em meio a flutuantes bandeiras e apresentados de tal modo que parecem participar da excitação. Longe de formar um pano de fundo imutável, eles próprios ganham asas. Como muitos rostos e objetos, detalhes arquitetônicos isolados são freqüentemente filmados contra o céu. Essas tomadas particulares em primeiro plano, típicas não só de *O Triunfo da Vontade,* parecem assumir a função de remover coisas e objetos de seu ambiente para um espaço estranho e desconhecido. As dimensões deste espaço, porém, permanecem inteiramente indefinidas. Não é sem significado simbólico que os atos de Hitler sempre aparecem contra as nuvens.

Para substanciar a transfiguração da realidade, *O Triunfo da Vontade* exagera na ênfase ao movimento infindável. A nervosa vida das chamas é mostrada; os impressionantes efeitos de uma multidão de bandeiras avançando ou de estandartes são sistematicamente explorados. Movimento produzido por técnica cinematográfica apóia o dos objetos. Panorâmicas, *travelings,* a câmera para cima e para baixo são constantes — de modo que o espectador não apenas vê passar um mundo febril, mas se sente fora dele. A câmera ubíqua os força a seguir fantásticas rotas, e a edição ajuda a empurrá-lo para frente. Nos filmes do diretor ucraniano Dovzhenko, o movimento é algumas vezes capturado por uma fotografia que, como uma está-

tua, apresenta alguns fragmentos de realidade imóvel: é como se, paralisando toda a vida, o coração da realidade, seu verdadeiro ser, fosse revelado. Isto seria impossível em *O Triunfo da Vontade.* Ao contrário, aqui total movimento parece ter devorado a substância, e a vida só existe num estado de transição.

O filme também inclui fotografias de ornamentos de massa em que esta vida transportada foi imposta ao congresso. Como ornamentos de massa elas apareceram para Hitler e para sua equipe, que devem tê-los apreciado como configurações simbolizando a prontidão das massas a serem moldadas e usadas ao desejo de seus líderes. A ênfase nesses ornamentos vivos pode indicar a intenção de cativar o espectador com suas qualidades estéticas, levando-o a acreditar na solidez do mundo da suástica. Onde falta o conteúdo, ou onde ele não pode ser revelado, é freqüentemente feita a tentativa de substituí-lo por estruturas artísticas formais: não foi à toa que Goebbels chamou a propaganda de uma arte criativa. *O Triunfo da Vontade* não apenas explora os ornamentos de massa oficialmente fabricados, mas mostra todos aqueles descobertos pelas câmeras errantes: entre eles impressionantes *tableaux vivants* como as duas fileiras de braços levantados que convergem para o carro de Hitler que vagarosamente passa entre eles; a vista geral das inumeráveis barracas da Juventude hitlerista; o padrão ornamental composto por tochas de luz brilhando através de uma enorme bandeira de pano em primeiro plano. Vagamente reminiscentes das pinturas abstratas, essas tomadas revelam as funções propagandísticas que as formas puras podem assumir.

A profunda sensação de desconforto que *O Triunfo da Vontade* causa em mentes não preconceituosas origina-se do fato de que diante de nossos olhos a vida palpável se torna uma aparição — um fato mais inquietante porque esta transformação afetou a existência vital de um povo. Esforços apaixonados são feitos para dar autenticidade à existência do povo através de inúmeros filmes ilustrando a juventude e os adultos da Alemanha, assim como as conquistas arquitetônicas de seus ancestrais. A própria Alemanha nazista prodigamente encarnada passa pela tela — mas com que objetivo? Para ser imediatamente levada embora? para servir como matéria-prima para a construção de ilusórias vilas à Potemkin. Este filme representa uma inextrincável mistura de um *show* simulando a realidade alemã com a realidade alemã manobrada por um *show.* Somente um poder niilista que desprezava todos os valores humanos tradicionais podia manipular de modo tão imperturbável os corpos e as almas de todo um povo para esconder seu próprio niilismo. Os líderes nazistas pretenderam agir em nome da Alemanha. Mas a águia do Reich, mostrada freqüentemente no filme, sempre aparece contra o céu como o próprio Hitler — um símbolo de um poder superior usado como meio de manipulação. *O Triunfo da Vontade* é o triunfo de um desejo niilista. E é um espetáculo assustador ver muitos jovens honestos, insuspeitos, entusiasticamente se submeterem à sua corrupção, e longas colunas de exaltados homens marcharem em direção às estéreis esferas deste desejo, como se eles próprios quisessem desaparecer..

Esta digressão pode explicar por que os nazistas, em seus filmes de campanha, se atinham de modo tão desesperado a tomadas jornalísticas. Para manter o regime

totalitário no poder, tinham de anexar a ele toda a vida real. E como na mídia cinema a representação autêntica da realidade não encenada é reservada às tomadas jornalísticas, os nazistas não apenas não podiam se dar ao luxo de deixá-las de lado, mas eram obrigados a compor seus fictícios filmes de guerra a partir delas.

Ao contrário de *O Triunfo da Vontade*, os eventos em *Batismo de Fogo* e *Vitória no Ocidente* fazem parte de uma realidade independente. Enquanto o cinegrafista de Nuremberg trabalhou num terreno bem preparado, os repórteres cinematográficos do exército podiam filmar apenas o que conseguiam encontrar em suas expedições. Ou negligenciar o que viam. Desta última possibilidade os nazistas fizeram um uso persistente, apesar de estarem provavelmente conscientes de que o espectador médio sabe o suficiente sobre os assuntos de guerra para perceber que alguma coisa está faltando. Os dois filmes de campanha, assim como os cine-jornais, evitam tocar em alguns assuntos inseparáveis da guerra que pretendem encobrir. Tais omissões são mais surpreendentes porque parecem entrar em conflito com o objetivo básico da propaganda nazista.

Um cine-jornal alemão lançado após a campanha da França ilustra vividamente a entusiástica recepção dada às tropas que voltam para casa. Meninos sobem num tanque, meninas com guirlandas de flores brancas e toda a população da cidade sai às ruas para dar as boas-vindas ao regimento que volta à sua velha guarnição. Estas seqüências porém parecem ser uma exceção nos cine-jornais. De modo algum os filmes de campanha exibem pessoas em seu estado natural, mas apenas — e mesmo assim raramente — na forma de alegres multidões. Eles se diferenciam neste aspecto do russo *Linha Mannerheim*, que termina com o povo de Leningrado aplaudindo alegremente a volta de seu vitorioso exército. Teoricamente, o fim de *Vitória no Ocidente* poderia ter sido composto do mesmo modo porque, de acordo com William L. Shirer, [20] toda Berlim saiu às ruas a 18 de julho de 1940 para assistir à parada da vitória no Portão de Brandemburgo. "Eu me misturei à multidão na Pariserplatz", conta Shirer. "Um clima de feriado reinava. Nada de marcial na massa de pessoas presentes. Elas estavam apenas se divertindo." A rejeição a tais cenas e ao povo em geral pode estar ligada ao caráter particular dos filmes de campanha. Como descrições de guerras relâmpago e de conquistas, eles podiam fingir não ter interesse pela vida civil dentro de suas fronteiras nacionais. Além disso, ambos são filmes do Alto Comando alemão e são assim obrigados a glorificar o soldado em vez de o cidadão. Em conseqüência, terminam com paradas — apoteoses militares que também indicam que a guerra continua. Porém, a quase completa exclusão do povo desses filmes representativos permanece um fato espantoso; ela trai a genuína indiferença dos líderes nazistas para com o povo que eles oficialmente elogiavam como sendo a fonte de seu poder.

As versões norte-americanas de *Batismo de Fogo* e *Vitória no Ocidente* suprimem até a menor alusão às atividades anti-semitas dos nazistas em tempos de guerra. Outras versões podem ser menos reticentes: a edição alemã do filme de campanha da Polônia, diz-se que contém uma cena em que judeus poloneses caricaturizados atiram em soldados alemães atrás de portas e árvores. Aqui, como em outros casos, os cine-jornais são mais comunicativos do que os filmes de longa metragem. Um cine-jornal confere a George VI o título de "Rei da Judéia" e chama o Sr. Mandel de "o judeu Mandel", mais tarde caracterizando-o como o "carrasco da França". Outro, também lançado após a derrota da França, apresenta carros abandonados na estrada como propriedade de "provocadores judeus e plutocratas parisienses" que queriam fugir neles, com sua bagagem cheia de "lingotes de ouro e jóias". Exceto pelo já mencionado episódio da guerra na Polônia, porém, essas vituperações são confinadas a umas poucas insinuações que, não apoiadas por imagens, desaparecem na massa de declarações verbais. Enquanto os nazistas continuaram a praticar, imprimir e divulgar pelo rádio seu anti-semitismo racial, reduziram seu papel nos filmes de guerra, aparentemente com medo de disseminá-lo através dos filmes. Na tela as atividades anti-semitas eram quase tabu, como por exemplo campos de concentração e esterilizações. Tudo isto pode ser feito e propagado na imprensa e nos discursos, mas resiste teimosamente à representação pictórica. A imagem parece ser o último refúgio da violada dignidade humana. Apenas uma cena, a identificação de supostos assassinos poloneses em *Batismo de Fogo*, indica o não visto pano de fundo do sistema — uma instância isolada destinada a aterrorizar as platéias.

A omissão da morte nos filmes de guerra alemães surpreendeu muitos observadores. Neste campo, os dois filmes de campanha oferecem nada além de dois cavalos mortos de nacionalidade inimiga, dois túmulos de soldados e vários soldados feridos que passam muito rapidamente para impressionar. Os cine-jornais praticam abstinência semelhante. Em um deles, soldados gravemente feridos aparecem em um hospital, mas como seu Führer os honra com uma visita, eles são os eleitos em vez de as vítimas. Esta cautelosa linha nunca parece ter sido abandonada. O *New York Times* de 14 de junho de 1941 menciona um cine-jornal nazista que trata do ataque relâmpago nos Balcãs e da campanha da África do Norte Alemã "que não mostrou nenhum alemão morto ou ferido". E no *New York Times Magazine* de 1.º de março de 1942, o Sr. George Axelson nota, entre outras coisas: "Os cine-jornais mostram o Exército alemão arrasando os inimigos em geral invisíveis sem a perda de um único soldado ou veículo". [21]

Uma olhadela nos filmes de guerra russos prova que a abolição pictórica da morte é uma peculiaridade da propaganda nazista. O filme de campanha *Linha Mannerheim* não apenas inclui tomadas panorâmicas de soldados russos mortos, como chega a enfatizar os horrores da guerra através de implacáveis primeiros planos de corpos fragmentados. Em seu ardente realismo, os cinegrafistas e editores cinematográficos russos não repudiavam os detalhes mais terríveis. Seu último documentário, *A Debandada dos Exércitos Alemães Diante de Moscou*, pelo que se sabe contém uma cena em que um general do Exército Vermelho "fala a seus homens tendo ao fundo oito balouçantes figuras de civis de Volokalamsk que haviam sido enforcados pelos nazistas". [22]

O *Berlin Diary* de Shirer torna evidente que os nazistas agiam "de acordo com o plano" ao sonegar à platéia em geral as calamidades da guerra — a 16 de

maio de 1940, Shirer escreveu: "Eu só vi dois cine-jornais não censurados em nossas entrevistas coletivas no Ministério da Propaganda. Filmes do exército alemão esmagando a Bélgica e a Holanda. Alguns dos mais destrutivos efeitos das bombas e balas alemãs foram mostrados. Cidades desertas. Soldados e cavalos mortos pelo chão, e a terra e morteiros voando quando uma bala ou uma bomba os atingem." Esta informação é seguida, a 10 de junho de 1940, por algumas observações sobre um outro cine-jornal também apresentado numa entrevista coletiva: "De novo as cidades arruinadas, os homens mortos, as carcaças de cavalos em estado de putrefação. Uma tomada mostrou os carbonizados restos de um piloto alemão entre a fuzelagem de seu avião incendiado." As notas de Shirer testemunham a presença pictórica da morte nos cine-jornais originais e o ocasional interesse do Ministério da Propaganda em imprimir os horrores da guerra nas mentes de um selecionado grupo de correspondentes estrangeiros. Presumivelmente, as autoridades nazistas queriam que eles escrevessem ou transmitissem pelo rádio notícias que espalhassem o pânico no exterior; mas, é claro, as autoridades nazistas não queriam preocupar as pessoas em casa. É de se notar que os nazistas, enquanto suprimíam a morte de seus filmes, uma vez permitiram que uma transmissão radiofônica da frente incluísse os gritos de um soldado moribundo; [23] isto prova conclusivamente que estavam bastante conscientes das imediatas e surpreendentes reações que os documentos pictóricos podem provocar em platéias. Apesar de todo o sistema autoritário depender de sua habilidade em transfigurar toda a realidade, os nazistas não ousaram tratar da imagem da morte. *Für Uns* (*Para Nós*, 1937), um curta nazista apresentando a grandiosa manifestação de Munique em homenagem aos partidários do movimento mortos, culmina com a seguinte cena: um locutor lê a lista dos mortos, e a cada nome que grita as massas de partidários vivos respondem em uníssono "Presente". Mas esta foi uma cerimônia encenada com tudo sob controle. Como poderiam platéias incontroláveis reagir a cenas de soldados alemães mortos na tela? A falta de cadáveres nos filmes de guerra nazistas revela o temor secreto dos líderes de que possivelmente nenhum "Presente" seria audível. A visão da morte, este mais definitivo de todos os fatos reais, podia chocar o espectador profundamente o bastante para restaurar sua independência mental, e assim destruir o apelo da propaganda nazista.

O que realmente aparece na tela devia alcançar sua missão propagandística inequivocamente. Mas os nazistas nem sempre conseguiam dominar seu material. Por exemplo, a narração cuidadosamente polida dos dois filmes de campanha transborda de autojustificativa que só podem levantar a suspeita de espectadores não preconceituosos. Além da já mencionada justificativa, [24] *Batismo de Fogo* oferece uma tal massa de argumentos a favor da Alemanha que a suposta legitimidade de sua guerra contra a Polônia fica não apenas clara, mas clara demais. Depois da reanexação de Dantzig ao Reich, a narração introduz os episódios de guerra subseqüentes com as palavras: "A Polônia... está pegando ameaçadoramente em armas contra a justa causa da nação alemã", e o bombardeio de Varsóvia aparece como o trabalho de seus defensores. De modo semelhante, as declarações verbais de *Vitória no Ocidente* superam sua tentativa de transformar os ataques

relâmpago da Alemanha em medidas de autodefesa, e neste sentido se enrolam em conjeturas patentemente dúbias. Foi exatamente ao detalhar as provas de sua inocência que os líderes nazistas se expuseram como os agressores. Criminosos experientes são ricos em álibis.

As imagens são até mais refratárias do que a narração. A razão é que a realidade não encenada carrega um significado que algumas vezes ressalta o significado propagandístico que é imposto às tomadas jornalísticas. Infinitas colunas de prisioneiros transmitem uma monotonia que elimina sua tarefa de substanciar brilhantes triunfos alemães. Em vez de se sentirem fascinadas, as platéias logo se cansam; principalmente porque todas as colunas, incluindo as de soldados alemães, se parecem. A confusa descrição de operações militares não apenas não produz o efeito desejado, mas leva os espectadores a perceberem que os nazistas, longe de dar informações, estão apenas procurando impressioná-los. Em tais cenas, o desprezo dos governantes nazistas pelo indivíduo se torna aparente. Não menos reveladoras são as incoerentes tomadas que freqüentemente enchem o intervalo entre o anúncio verbal de uma vitória e sua concretização. Em todos estes casos — elas podiam ser facilmente ampliadas — imagens da realidade genuína revelam a propaganda autoritária devido à manipulação.

O vazio por trás dessa propaganda também se manifesta. Alcança a superfície numa seqüência de um cine-jornal alemão no qual Hitler, acompanhado por seu arquiteto, o professor Speer, e vários outros membros de sua equipe, fazem uma visita a Paris de manhã cedo. As colunas de Madeleine olham severamente enquanto ele sobe os degraus. Depois os carros nazistas passam em frente ao Opéra. Atravessam La Concorde, passeiam pelos Champs-Elysées e diminuem a marcha em frente ao Arco do Triunfo, do qual uma tomada em primeiro plano mostra a "Marselhesa" de Rude emergindo de sua cobertura de sacos de areia. Seguem em frente. No final, Hitler e sua comitiva de pé no terraço do Trocadéro olham imperturbavelmente para a Torre Eiffel. O Führer está visitando a conquistada capital européia — mas é ele realmente seu hóspede? Paris está tão quieta quanto um túmulo. Exceto por alguns policiais, um trabalhador e um solitário padre apressado fora de seu raio de visão, nem uma alma é vista no Trocadéro, na Étoile, na enorme Concorde, no Opéra e na Madeleine, nem uma alma para saudar o ditador tão acostumado a alegres multidões. Enquanto ele inspeciona Paris, a própria Paris fecha seus olhos e se retira. A tocante visão desta deserta cidade-fantasma que certa vez pulsou com vida febril espelha o vazio no coração do sistema nazista. A propaganda nazista construiu uma pseudo-realidade iridescente com muitas cores, mas ao mesmo tempo esvaziou Paris, o santuário da civilização. Estas cores encobrem escassamente seu próprio vazio.

NOTAS

1 A data do lançamento original de *Guerra Relâmpago no Ocidente* é por mim desconhecida. Ele foi exibido pela primeira vez em Nova York a 30 de novembro de 1940. *Batismo de Fogo* (com uma primeira exibição em Berlim no início de abril de 1940) é uma versão de um filme deconhecido nos Estados Unidos, *Feldzug in Polen* (*Campanha da Polônia*), lançada em Berlim a 8 de fevereiro de 1940. *Vitória no Ocidente* foi mostrado à imprensa alemã e à estrangeira pela primeira vez em Berlim, a 29 de janeiro de 1941.

2 *Sight and Sound*, 1941, vol. 10, n.º 38.

3 *Ibid.*

4 Cf. *Licht Bild Bühne*, 3 de fevereiro de 1940.

5 Cf. p. 335 s.

6 *Social Research*, setembro de 1941.

7 Esta cena é mencionada no artigo "The Strategy of Terror: Audience Response to *Blitzkrieg im Westen*", de Jerome S. Brunner e George Fowler (*The Journal of Abnormal and Social Psychology*, vol. 36, outubro de 1941, n.º 4). A descrição se refere a uma exibição do filme a 9 de abril de 1941.

8 Com relação às várias armas das forças armadas, a freqüência de seu aparecimento nos diferentes filmes de propaganda passa por mudanças interessantes. A proporção das cenas da força aérea com relação à duração total de *Batismo de Fogo* é quase o dobro da proporção em *Vitória no Ocidente*. Isto é ainda mais surpreendente porque *Guerra Relâmpago no Ocidente* — que supriu *Vitória no Ocidente* com grande quantidade de tomadas jornalísticas —, com relação ao número total de tomadas, apresenta as atividades da força aérea numa proporção ainda maior do que em *Batismo de Fogo*; a proporção do último chega a apenas a metade da proporção em *Guerra Relâmpago no Ocidente*. É inevitável retirar destes números a conclusão de que em *Vitória no Ocidente* a parte da força aérea foi deliberadamente reduzida. Permanece a pergunta se esta mudança resultou ou não do desejo do Alto Comando de promover as ações dos tanques, porque os tanques predominam em *Vitória no Ocidente*, enquanto, comparados à força aérea, desempenham um papel menor em *Batismo de Fogo* e *Guerra Relâmpago no Ocidente*.

9 Deve-se notar que nos dois filmes de campanha apenas membros da elite são mencionados pelo nome; palavras de elogio são distribuídas de modo muito cuidadoso e, com poucas exceções, se aplicam na maioria das vezes ao soldado alemão em geral ou às unidades do exército como um todo. A tradição do exército alemão parece ter sido decisiva a este respeito. Soldados individuais ou pequenos grupos de soldados não são em nenhum lugar explicitamente elogiados, exceto em possíveis instâncias em *Vitória no Ocidente*, enquanto ambos os filmes (e os cinejornais do mesmo modo) falam em alto apreço dos diferentes ramos das forças armadas. As façanhas da força aérea e da infantaria recebem reconhecimento especial. Com relação à vilipendiação e ridicularização do inimigo, não há nenhuma relutância em parte alguma. O inimigo é raramente mencionado sem ser criticado; e toda vez que sua bravura é reconhecida, o elogio se destina a salientar uma censura subseqüente. Essas depreciações são feitas menos por declarações verbais do que através de fotografias e sincronização de fotografias com temas musicais. Explorando completamente as potencialidades polifônicas da mídia, a propaganda

nazista distingue-se na mistura de sugestões oficiais com informações confidenciais, franze a sobrancelha e pisca o olho ao mesmo tempo.

10 Isto é totalmente confirmado pela narração que acompanha o último aparecimento da Linha Maginot: "Aqui, também o heroísmo do soldado individual e o entusiasmo das jovens tropas nacional-socialistas alemãs inteiramente devotadas ao Führer e a suas idéias triunfam sobre a técnica, maquinaria e material."

11 As seguintes considerações são baseadas em versões disponíveis nos Estados Unidos. Outras versões podem diferir. Pode-se assegurar, porém, que estas diferenças não afetam os princípios básicos da estrutura organizacional aqui discutida.

12 Cf. p. 346.

13 A proporção de destruição com relação à duração total da compilação jornalística em *Guerra Relâmpago no Ocidente* é de cerca de 1:5; em *Batismo de Fogo*, cerca de 1:8; em *Vitória no Ocidente*, cerca de 1:15. Como os cine-jornais — mesmo os alemães — eram lançados antes que a vitória final estivesse assegurada, a propaganda nazista, sempre procurando estimulantes, aqui (mais do que nos filmes longos) dependia da acumulação de catástrofes, tendo em vista que elas atemorizavam o inimigo. Uma catástrofe como o incêndio de um grande tanque de óleo tinha a vantagem adicional de ser fotogênica. O fato de *Vitória no Ocidente* exibir muito menos destruição do que *Batismo de Fogo* deve ser determinado pelas diferentes intenções atrás destes filmes. Enquanto o filme da campanha da Polônia, lançado durante o período da guerra "de mentira", tentou disseminar o pânico entre os futuros inimigos, o filme da campanha da França, com sua construção elíptica, objetivou, não sem hilaridade, demonstrar um incomparável desempenho militar — como se o final feliz estivesse logo ao se cruzar a esquina. É digno de nota que, com relação à representação da destruição, a propaganda radiofônica e a propaganda cinematográfica diferem essencialmente. De acordo com o professor Speier, as transmissões radiofônicas nazistas em geral evitavam anunciar a destruição de objetivos militares que, acreditavam, não atingiria a imaginação popular; para assustar o ouvinte médio, preferiam uma prefeitura municipal demolida a fortificações pesadamente danificadas. Os filmes de propaganda, é claro, não omitiam nenhum desastre espetacular; ao mesmo tempo, tiravam proveito das possibilidades específicas ao descrever armaduras de aço perfuradas e outros efeitos estritamente técnicos das armas alemãs — destruição que, se apresentada por palavras, dificilmente teria interessado as pessoas.

14 Na realidade, em filmes como *SA-Mann Brand*, *Hans Westmar*, *Mocidade Heróica* e *Pelos Direitos Humanos*, a propaganda nazista detalha até certo ponto os sofrimentos da classe média e dos "iludidos" trabalhadores para popularizar o Freikorps, a SA e a "revolução nacional". Mas estas seqüências aparecem em filmes que são peças políticas cinematográficas, em vez de documentários épicos à moda russa. De qualquer modo, os clássicos russos nunca se limitaram a ilustrar a miséria do povo através de algumas tomadas estereotipadas como fazem os filmes de campanha alemães.

15 De acordo com o professor Speier, os comunicados de guerra alemães transmitidos por rádio para a Inglaterra, em inglês, omitiam todas as palavras e frases que tinham um apelo meramente emocional.

16 Cf. *New York Times*, 26 de janeiro de 1942.

17 Cf. p. 322 s.

18 Cf. p. 320.

19 *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films*, Franz Eher, Munique, 1935.

20 Cf. *Berlin Diary*, pp. 451–52.
21 George Axelsson: "Picture of Berlin, Not by Goebbels".
22 Ver o relatório mandado por telegrama de Moscou: 'Film of the Defense of Moscow Depicts Army's and People's Fight", in *The New York Times*, de 17 de fevereiro de 1942.
23 Devo esta informação ao Projeto de Pesquisa sobre Comunicação Totalitária.
24 Cf. p. 332 s.

Análise Estrutural

A. Definição de Conceitos

UM FILME é, em geral, dividido em seqüências, cenas e tomadas. Esta divisão, porém, pode não ser usada aqui, porque complica necessariamente a tarefa de trazer à tona todas as funções propagandísticas dos filmes nazistas.

Como a análise de um conjunto pressupõe a análise de seus elementos, temos de mencionar as menores unidades que — ou isoladas, ou em relação a outras unidades — implicam funções propagandísticas intencionais. Elas podem ser chamadas de unidades básicas.

Complexos destas unidades básicas compõem o que chamamos de seções, passagens e partes.

Para começar com as unidades básicas, elas aparecem nas três mídias nas quais cada filme de propaganda consiste. Essas mídias são:

a narração — incluindo ambas as declarações verbais e as ocasionais legendas;

as imagens — incluindo a realidade da câmera e os numerosos mapas;

o som — composto de efeitos sonoros e de música, incluindo canções (palavras ditas por personagens na tela são tão raras que podem ser ignoradas).

Na mídia narração a unidade básica pode ser chamada de uma unidade verbal ou, mais especificamente, de uma

declaração. Cada declaração consiste em uma ou mais frases. Toda a narração de um filme de propaganda é uma sucessão de tais declarações verbais explícitas, cada uma separada da outra por um intervalo durante o qual as imagens aparecem ou continuam a aparecer.

Exemplo 1: *Bátismo de Fogo* começa com a

DECLARAÇÃO: "Numa época tão remota quanto a dos Templários, a cidade de Dantzig costumava ser um baluarte alemão contra o Leste. A Liga Hanseática, uma associação mercantil das cidades livres alemãs formadas para proteger seu comércio na região báltica, transformou a cidade num importante e belo centro comercial. Belas casas antigas e portões ainda testemunham um orgulhoso passado, e hoje como sempre demonstram o caráter germânico do lugar."

FUNÇÃO: A função propagandística intencional desta declaração é enfatizar o direito histórico da Alemanha a Dantzig.

Na mídia imagens, chamamos a unidade básica de uma *unidade pictórica*. A unidade pictórica consiste em uma ou mais tomadas. Tomadas formam uma unidade pictórica se representam uma unidade de assunto, de lugar, de tempo, de ação, uma unidade simbólica ou qualquer combinação de vários desses fatores.

Exemplo 2: Mapas são algumas vezes apresentados através de um e o mesmo *traveling*, que então constitui uma unidade pictórica.

UNIDADE PICTÓRICA: constituindo uma unidade simbólica.

Exemplo 2a: A declaração do Exemplo 1 é sincronizada com uma unidade pictórica.

UNIDADE PICTÓRICA: várias tomadas mostrando velhas casas de Dantzig sob diferentes ângulos. Essas tomadas representam uma unidade de tema e de lugar.

FUNÇÃO: Sua função propagandística pretendida é um apelo estético romântico.

Na mídia som a unidade básica pode ser chamada de uma *unidade sonora*. A unidade sonora consiste em um barulho uniforme ou um tema musical — uma triste melodia, uma canção alegre, um terrível bombardeio.

Estas três espécies de unidades básicas cobrem tudo o que é comunicado pelas três mídias. Como sua função propagandística se origina do conteúdo da narração, das imagens e do som, podem ser chamadas de *unidades de conteúdo*.

Além das unidades de conteúdo, há unidades básicas cujas funções não se originam de nenhum conteúdo, mas das relações entre unidades de conteúdo. Estas unidades podem ser chamadas de *unidades de relação*. Mas antes de defini-las, precisamos uma vez mais examinar as unidades de conteúdo.

Cada declaração explícita (unidade verbal) é em geral sincronizada com uma ou mais unidades pictóricas e/ou unidades sonoras. Chamamos tal complexo de uma *seção*. Cada seção normalmente se estende sobre todas as três mídias.

Exemplo 3: A declaração sobre o caráter alemão de Dantzig — Exemplo 1 — e a unidade pictórica representando as velhas casas de Dantzig — Exemplo 2a — são acompanhadas de uma unidade sonora. Estas três unidades de conteúdo sincronizadas formam uma seção.

Por objetivos práticos, cabe à narração o papel principal dentro de qualquer seção. Como a narração difere das outras mídias porque é composta de declarações verbais explícitas, suas funções propagandísticas são menos ambíguas. Esta preferência metodológica, porém, não implica que o apelo propagandístico da narração seja mais importante do que o das imagens ou do som. O contrário freqüentemente se provará verdadeiro.

Para resumir: cada declaração determina uma seção. Uma seção é composta de uma declaração, uma ou mais unidades pictóricas e possivelmente uma ou mais unidades sonoras.

Agora voltemos às unidades de relação, que podem ser divididas em três tipos: a articulação (*linkage*), a sincronização e a interarticulação (*cross-linkage*).

Uma *articulação* é a relação entre sucessivas unidades de conteúdo dentro de uma e a mesma mídia. Tais articulações também podem ocorrer entre unidades de conteúdo já articuladas.

Exemplo 4: tirado da parte visual de *Batismo de Fogo*. Devemos considerar duas seções sucessivas deste filme.

SEÇÃO I

DECLARAÇÃO: "Milhares de prisioneiros poloneses estão se reunindo para serem transportados para os campos." Sincronizada com a

UNIDADE PICTÓRICA: Cerca de oito tomadas mostrando colunas de prisioneiros poloneses se movimentando. A última tomada mostra uma coluna de prisioneiros se rendendo na retaguarda.

SEÇÃO II

DECLARAÇÃO: "As tropas alemãs ainda estão seguindo o inimigo em retirada em todas as frentes, avançando constantemente em direção ao leste."

UNIDADE PICTÓRICA: Várias tomadas mostrando uma coluna de infantaria alemã em movimento. As duas primeiras tomadas mostram a coluna se movendo em direção ao primeiro plano.

FUNÇÃO: A função propagandística pretendida desta articulação entre duas unidades pictóricas é dar ênfase simbolicamente ao contraste entre o avanço alemão e a retirada polonesa.

Uma *sincronização* é a relação entre unidades de conteúdo simultâneas ou articulações de diferentes mídias em uma seção.

Exemplo 5: tirado da parte histórica de *Vitória no Ocidente*.

DECLARAÇÃO: (sobre os acontecimentos na Alemanha após a Primeira Guerra Mundial) "Os tributos extorquidos pelo inimigo, a inflação e o desemprego lançaram o povo alemão no mais profundo estado de necessidade. Exausto, destruído e com necessidade de um líder, ele andou à deriva em direção à extinção." Esta declaração é sincronizada com uma

UNIDADE PICTÓRICA: consistindo em cerca de três tomadas:

1. em procissões de trabalhadores protestando com bandeiras e cartazes: "Revolução Para Sempre".
2. O mesmo, com cartazes reivindicando "Greve Geral".
3. Multidão com cartazes: "Ditadura do Proletariado". Um orador (com cara de judeu) instigando a multidão.

FUNÇÃO: A função propagandística pretendida desta sincronização de unidade pictórica com uma declaração simultânea é obviamente a de identificar o colapso moral, enfatizado na narração, com a "Revolução Marxista", com o objetivo de difamar esta revolução.

Uma *interarticulação* é a relação entre uma unidade de conteúdo em uma das três mídias de uma seção e uma unidade de conteúdo em outra mídia de uma seção vizinha.

Exemplo 6: tirado da mídia narração e das imagens de *Vitória no Ocidente*. Mais para o fim deste filme as seguintes duas seções sucessivas aparecem:

SEÇÃO I

DECLARAÇÃO: "Até o último momento os fortes da Linha Maginot estão lutando." (Esta declaração é seguida por uma outra que pode ser negligenciada aqui.)
UNIDADE PICTÓRICA a: Uma tomada de uma guarnição de canhão francesa em uma fortaleza da Linha Maginot.
UNIDADE PICTÓRICA b: Várias tomadas exemplificando o ataque alemão contra a fortaleza e sua rendição.

SEÇÃO II

DECLARAÇÃO: Ela resume o balanço da campanha: quase dois milhões de prisioneiros foram feitos e o material capturado é infindável.
UNIDADE PICTÓRICA: Consiste em quatro tomadas:

1. Dois oficiais franceses capturados.
2. Panorâmica sobre uma multidão de prisioneiros.
3. Tomada em primeiro plano de negros no acampamento.
4. Um grupo de negros, filmado em plano americano.

DESCRIÇÃO: Há uma distinta relação entre a declaração da Seção I elogiando a bravura francesa e a unidade pictórica da Seção II apontando para vários negros no exército francês.
FUNÇÃO: A função propagandística pretendida desta interarticulação entre a declaração da Seção I e a unidade pictórica da Seção II subseqüente é presumivelmente invalidar o elogio à bravura francesa pela sugestão pictórica de que o mesmo exército francês é tão decadente que se apóia em negros. Assim, o triunfo alemão parece ser o resultado tanto da superioridade moral quanto da militar.

Ainda temos de definir os conceitos de passagem e parte.

A *passagem* é composta de duas ou várias seções sucessivas, cujo número depende do tamanho das articulações e interarticulações que conectam estas seções. Se uma interarticulação cobre duas seções e uma articulação visual simultânea três seções, a passagem é determinada pela articulação que compreende três seções

(Deve-se notar, porém, que apenas articulações dentro das mídias narração e imagens determinam a duração da passagem; articulações na mídia som servem também como articulações de passagens).

Exemplo 7: Ambos o Exemplo 4 e o Exemplo 6 contêm duas seções sucessivas que formam passagens. No primeiro caso, a passagem é determinada por uma articulação; no segundo, por uma interarticulação.

Uma *parte* é uma sucessão de passagens.

Exemplo 8: A introdução de *Vitória no Ocidente*, que pesquisa a história alemã do ponto de vista nazista, deve ser considerada uma parte deste filme.

Conceitos da Análise Estrutural

FILME DE PROPAGANDA — MÍDIA

NOS.	PASSAGENS	SEÇÕES	NARRAÇÃO	IMAGENS	SOM
1		Seção	Declaração (uma ou várias frases)	Unidade pictórica (uma ou várias tomadas)	Unidade sonora (barulho ou música – pura ou misturada)
2		Seção	Declaração	Ⓐ { Unidade pictórica Ⓐ Unidade pictórica } Unidade pictórica	Ⓐ { Unidade sonora Unidade sonora Unidade sonora
3	Passagem	Seção a	Declaração	Unidade pictórica	Unidade sonora
		Seção b	Declaração (IA) Ⓐ	Ⓐ Unidade pictórica Unidade pictórica Ⓐ { Unidade pictórica Unidade pictórica	Ⓐ Unidade sonora
		Seção c	Declaração	Unidade pictórica Unidade pictórica	Unidade sonora
4	Passagem	Seção a	Declaração (IA)	Ⓐ { Unidade pictórica Unidade pictórica	Unidade sonora Ⓐ
		Seção b	Declaração	Unidade pictórica	Unidade sonora

S = Sincronização (indicada apenas no Nº 1)
A = Articulação
IA = Interarticulação
A duração da passagem 3 é determinada pela articulação Ⓐ
A duração da passagem 4 é determinada pela interarticulação (IA)

B. *Esquema de Análise*

É preciso se estabelecer um esquema através do qual todas as unidades básicas dos filmes de propaganda nazista possam ser analisados. Como uma grande unidade não é apenas a soma de seus componentes, tal análise não antecipa aquela das "partes" de um filme ou do filme como um todo. Por outro lado, este esquema nos permitirá descobrir todos os recursos cinematográficos dentro da dimensão das unidades básicas.

O esquema se destina a seguir qualquer filme de propaganda do início ao fim.

Ao aplicar o esquema, por exemplo, à análise de uma passagem, precisa-se primeiro considerar as unidades de cada mídia desta passagem — isto é, as unidades de conteúdo (declarações, unidades pictóricas e unidades sonoras) e as articulações (relações entre unidades de conteúdo dentro de cada uma das três mídias). Somente então as unidades básicas que conectam a mídia, isto é, as sincronizações e as interarticulações, podem ser levadas em consideração.

Unidades dentro de Cada Mídia

Como a narração é o ponto de partida para a análise de uma seção, a mídia terá de ser considerada na seguinte ordem: narração — imagens — som.

NARRAÇÃO

A narração inclui declarações e articulações de declarações.

Declarações:

Cada declaração tem de ser listada. Algumas vezes uma declaração é seguida por uma ou várias outras que apenas a exemplificam. Estas declarações exemplificadoras serão colocadas entre parênteses para indicar seu caráter subordinado.

Exemplo 9: tirado de *Batismo de Fogo*.

DECLARAÇÃO: "Vôos de reconhecimento estão produzindo valiosas informações e fotos instantâneas são tiradas dos movimentos e das posições do inimigo."
Esta declaração é seguida pela
DECLARAÇÃO: ("As fotos instantâneas são imediatamente reveladas e formam a base para decisivas operações iniciadas graças à informação recebida").

É aconselhável resumir, por meio da generalização, o conteúdo propagandístico da maioria das declarações. Isto será feito sob o título
CONTEÚDO.

A função propagandística pretendida da declaração é apontada na coluna subseqüente
FUNÇÕES.

Esta coluna aparece, é claro, em cada divisão do esquema. Nunca deve conter nada além da presumida função da unidade básica em consideração.

Como a propaganda nazista em geral, o filme de propaganda nazista tenta reduzir as faculdades intelectuais das platéias, a fim de facilitar a aceitação de seus apelos e sugestões. Muitas unidades básicas — particularmente articulações — assumem tais funções preparatórias. Outras têm a intenção de gerar simpatia para com a Alemanha nazista ou aterrorizar as platéias através de uma demonstração do impressionante poder do exército alemão. Sempre que necessário, caracterizamos o tipo de função.

OBSERVAÇÕES.

Esta coluna é reservada para todas as observações que possam ser valiosas mais tarde.

Exemplo 10: tirado da parte histórica de *Vitória no Ocidente.*

DECLARAÇÃO: "De bom grado os guardas alfandegários belgas abrem as fronteiras para as tropas das Potências Ocidentais."
CONTEÚDO: A Bélgica realmente violando a neutralidade.
FUNÇÕES: A declaração serve como uma justificativa moral para o ataque da Alemanha contra a Bélgica (motivo de vingança).
OBSERVAÇÕES: Falsificação dos fatos.

Articulações:

Elas têm de ser consideradas sob os títulos
DESCRIÇÃO e
FUNÇÕES

IMAGENS

As imagens incluem unidades pictóricas e articulações de unidades pictóricas.

Unidades pictóricas:

As tomadas em que cada unidade pictórica consiste têm de ser listadas e descritas (Ver Exemplos 4, 5 e 6).

Como no caso da maioria das declarações, é útil resumir o conteúdo propagandístico efetivo da maioria das unidades pictoricas. Isto será feito na coluna
CONTEÚDO.

Nota sobre unidades pictóricas "adicionais": Freqüentemente, uma declaração é sincronizada com uma série de unidades pictóricas, várias das quais não são cobertas pela declaração. Essas unidades pictóricas "adicionais", que podem trabalhar sobre a declaração ou ter um curso próprio, parecem se referir a uma declaração omitida na narração. O resumo de seu conteúdo, listado na coluna "Conteúdo", pode ser considerado um subtítulo dessa declaração que falta. Tais declarações implícitas serão colocadas entre aspas.

Exemplo 11: tirado de *Vitória no Ocidente.*

DECLARAÇÃO: "Na luz cinzenta do alvorecer, os exércitos alemães avançam ao longo de uma ampla frente." As seguintes unidades pictóricas são sincronizadas com esta declaração:
UNIDADE PICTÓRICA a: Cerca de oito tomadas mostrando vários soldados correndo e tanques em movimento que, como os soldados, eliminam obstáculos.
CONTEÚDO: Ações necessárias para o avanço do exército.
UNIDADE PICTÓRICA b: Várias tomadas de soldados correndo ao longo de um campo varrido pelo fogo inimigo, procurando cobertura e atirando.
CONTEÚDO: "Soldados cruzando um campo sob o fogo inimigo" (Declaração implícita).
UNIDADE PICTÓRICA c: Várias tomadas da rua vazia de uma vila, com soldados correndo e atirando.
CONTEÚDO: "Soldados tomando posse de uma vila" (Declaração implícita).

Articulações:

Como as articulações de declarações, as articulações da mídia imagens têm de ser levadas em conta sob os títulos
DESCRIÇÃO e
FUNÇÕES.

SOM

O som inclui unidades sonoras e articulações de unidades sonoras.

Unidades sonoras:

Elas têm de ser examinadas na coluna
CARACTERIZAÇÃO.

Muitas unidades sonoras são definitivamente associadas a certas imagens ou idéias. Música de marcha, por exemplo, implica a idéia de vida militar, música de dança, a de ocasiões festivas. Além disso, se uma unidade musical é sincronizada uma ou duas vezes com unidades pictóricas, representando cenas de avanço, mais tarde servirá como um *"leitmotiv"*, e este *"leitmotiv"* evocará automaticamente a noção de avanço. Mencionamos todas estas associações fixas na coluna "Caracterização".

Exemplo 12: tirado de *Vitória no Ocidente* e complementando o Exemplo 10. — A

DECLARAÇÃO: (do Exemplo 10) "De bom grado os guardas alfandegários belgas abrem as fronteiras para as tropas das Potências Ocidentais", determina uma seção composta por duas unidades pictóricas não ilustradas aqui. A segunda unidade pictórica é sincronizada com duas unidades sonoras:
UNIDADE SONORA a: Música imitando o cacarejar em um galinheiro.

CARACTERIZAÇÃO: Engraçado.
UNIDADE SONORA b: Canção inglesa, "The Siegfried Line" (A Linha Siegfried), fracamente orquestrada e cantada por um coro.
CARACTERIZAÇÃO: Variação satírica de uma popular criação dos soldados britânicos. — Aqui temos uma exceção: a música sozinha assume a função de ridicularizar os soldados ingleses.

Como em geral o som sozinho não inclui mensagens de propaganda, a coluna 'Funções" é omitida aqui.

Articulações:
Articulações de som não são consideradas neste esquema.

Unidades Conectando Mídias

SINCRONIZAÇÕES

Há três tipos de sincronização (isto é, relações entre unidades de conteúdo simultâneas ou articulações de diferentes mídias dentro de uma seção):
Relação das imagens com a narração
Relação do som com a narração
Relação do som com as imagens.

Consideramos primeiro a

Relação das imagens com a narração:

Unidades pictóricas ou articulações na mídia imagens se referem a declarações de diferentes modos, cada uma das quais pode assumir uma função propagandística específica. Caracterizamos estas diferentes relações sob o título
CARACTERIZAÇÃO.

Com relação à declaração à que se referem, as unidades pictóricas (ou articulações) podem ser simbólicas, exemplificadoras, ilustrativas ou explicativas. A exemplificação é ou clara ou indistinta. Todos os tipos de representação podem ser elaborativos.

Quanto às unidades pictóricas "adicionais", a que nos referimos acima, as relações dessas unidades pictóricas "adicionais" com suas declarações "implícitas" podem ser caracterizadas, é claro, exatamente do mesmo modo que as relações com declarações explícitas.

Relação do som com narração e imagens:

Estas relações só precisam ser examinadas no que diz respeito às FUNÇÕES que pretendem.

INTERARTICULAÇÕES

Elas têm de ser checadas nas colunas
DESCRIÇÃO e
FUNÇÕES.

O esquema será completado pela divisão

COMPOSIÇÃO DAS SEÇÕES E PASSAGENS

Dentro desta divisão definimos o papel que cada mídia desempenha na produção do efeito total da seção ou passagem em discussão.

C. *Cinco Exemplos Elaborados*

Observação preliminar: No caso de várias unidades básicas e de suas funções estarem misturadas, é apenas a função mais importante que conta.

EXEMPLO I

tirado de *Vitória no Ocidente*

DECLARAÇÕES	UNIDADES PICTÓRICAS	UNIDADES SONORAS
1) "O Comando Alemão recebeu a informação de que uma forte força inimiga nas vizinhanças de Lille, consistindo em um grande número de divisões francesas e inglesas, recebeu ordens de avançar contra o baixo Reno e em seguida o Distrito de Ruhr, em violação à neutralidade belga e holandesa."	1) Uma tomada de um mapa representando esta intenção. Setas simbolizando os grupos inimigos atravessam as fronteiras belgas e começam a avançar em direção a um ponto marcado "Ruhr".	
2) ("De bom grado os guardas alfandegários belgas abrem as fronteiras para as tropas das Potências Ocidentais." O início desta declaração coincide com a tomada dos guardas fronteiriços belgas na Unidade Pictórica 2a.	2a) Cerca de dezenove tomadas representando o avanço de várias unidades do exército francês: motociclistas, ciclistas, artilharia, tanques em movimento, soldados num trem de carga. — Uma das primeiras tomadas mostra os guardas alfandegários belgas abrindo a fronteira. A tomada final apresenta a infantaria francesa marchando, a maioria negros, de diferentes ângulos	
	2b) Tropas britânicas: Tomada 1: Plano americano de dois oficiais ingleses de pé, juntos. Tomada 2: Primeiro plano de um tanque inglês movendo-se para a esquerda.	2b) Unidade sonora sincronizada com as Tomadas 1 e 2: música imitando o cacarejar em um galinheiro.

	Tomada 3: Coluna de infantaria inglesa avançando para a esquerda. Tomada 4: A mesma de outro ângulo. Tomada 5: A infantaria inglesa vagarosamente se movimentando em fila indiana para a retaguarda. Tomada 6: Tomada em primeiro plano de tanques em movimento.	2b) Unidade sonora sincronizada com as Tomadas 3–6: variação da canção dos soldados ingleses "The Siegfried Line" fracamente orquestrada e cantada por um coro.

ANÁLISE DO EXEMPLO I

NARRAÇÃO

Declarações

1) CONTEÚDO: A intenção do inimigo de violar a neutralidade belga e de invadir o Ruhr prestes a ser realizada.
FUNÇÕES: O inimigo estigmatizado como o agressor.
OBSERVAÇÕES: A declaração é uma falsificação.

2) CONTEÚDO: A Bélgica realmente violando a neutralidade.
FUNÇÕES: O indício de culpa da Bélgica implica justificativa moral para o ataque alemão contra a Bélgica.
OBSERVAÇÕES: A declaração é uma falsificação.

Articulações

Nenhuma.

IMAGENS

Unidades pictóricas

1) CONTEÚDO: Ver descrição da unidade pictórica.
FUNÇÕES: Ameaça ao Ruhr simbolicamente ressaltada.
OBSERVAÇÕES: Mapa em movimento.

2a)
e
2b) CONTEÚDO: Através da articulação com o mapa (ver *Articulação*) e da relação do mapa com a Declaração 1 (ver *Sincronizações*), o conteúdo é definido como "O Inimigo entra na Bélgica" (Declaração implícita).
FUNÇÕES: a) A agressão é um fato.
b) Tomadas de tropas negras têm a intenção de levantar preconceitos raciais e depreciar o comportamento racial francês.
OBSERVAÇÕES: Arrumação de material cinematográfico inglês e francês capturado.

Articulações

DESCRIÇÃO: Seguindo imediatamente o mapa na Unidade Pictórica 1, a Unidade Pictórica 2 parece substanciar o avanço simbólico das setas. Ambas as unidades pictóricas articuladas.
FUNÇÕES: Ver Função a) da Unidade Pictórica 2a e 2b.

SOM

2b) CARACTERIZAÇÃO: Engraçado.
2b) CARACTERIZAÇÃO: Variação satírica. Ao ridicularizar os soldados ingleses, a música assume uma função propagandística — um caso excepcional.
OBSERVAÇÕES: Uso da popular canção inglesa "The Siegfried Line".

SINCRONIZAÇÕES

Relação das imagens com a narração

1) CARACTERIZAÇÃO: Mapa simboliza a Declaração 1.
FUNÇÕES: Representação simbólica dá a impressão de que os inimigos já estavam prestes a realizar suas intenções denunciadas pela declaração.
2) CARACTERIZAÇÃO: Ilustrativo com relação à declaração implícita. "O inimigo entra na Bélgica."
FUNÇÕES: Ver função a) das Unidades Pictóricas 2a e 2b.

Relação do som com as imagens

2b) FUNÇÕES: Ridicularizar um grande tanque inglês.
2b) FUNÇÕES: Ridicularizar os soldados ingleses.

COMPOSIÇÃO DA PASSAGEM

NARRAÇÃO: O inimigo com a intenção de agressão. Justificativa moral do ataque alemão.
IMAGENS: Elas marcam a agressão inimiga como um fato e, ao mesmo tempo, levantam preconceitos raciais (através da relação do mapa com a narração, articulação e unidades pictóricas).
SOM: Ridicularizar armas e tropas inglesas (através do som sozinho e da relação do som com as imagens).

EXEMPLO II

tirado de *Vitória no Ocidente*

DECLARAÇÕES	UNIDADES PICTÓRICAS	UNIDADES SONORAS
1) "Até o último momento, as pesadas fortalezas da Linha Maginot lutaram." (Esta declaração é seguida por uma outra que pode ser negligenciada aqui)	1) Tomada 1: Tomada longa de um forte. Tomada 2: No forte da Linha Maginot: soldados franceses cuidam de um canhão. Tomada 3: Campo de batalha: soldados alemães cortando arame farpado. Tomada 4: *Flashes* de tiros contra o forte. Tomada 5: Nuvens de fumaça saindo do forte. Tomada 6: Arame farpado na frente de nuvens de fumaça. Tomada 7: Plano americano do forte. Tomada 8: Soldados alemães entrando no forte. Tomada 9: O comandante francês entregando o forte ao oficial alemão. Tomada 10: O forte destruído com a bandeira da suástica hasteada.	
2) "Quase dois milhões de prisioneiros... e todo o material de mais de cento e trinta divisões... caíram em mãos alemãs."	2) Tomada 1: Dois oficiais franceses (prisioneiros) com um ordenança. Tomada 2: A câmara faz uma panorâmica sôbre uma multidão de prisioneiros. Tomada 3: Tomada em primeiro plano de negros no acampamento. Tomada 4: Um grupo de negros apanhados em plano americano.	2) Música negra lembrando jazz.

ANÁLISE DO EXEMPLO II

NARRAÇÃO

Declarações

1) CONTEÚDO: Elogio à bravura francesa.
FUNÇÕES: Apreciação da bravura francesa dá crédito à Alemanha e enfatiza a força alemã.
OBSERVAÇÕES: Elogio do inimigo.
2) CONTEÚDO: Prova esmagadora da vitória alemã.
FUNÇÕES: Apelo do triunfo.
OBSERVAÇÕES: Uso de estatísticas.

IMAGENS

Unidades Pictóricas

1) CONTEÚDO: Soldados franceses lutando e os alemães conquistando o forte.
FUNÇÕES: Fotografias mostram a bravura alemã.
OBSERVAÇÕES: Tomada 2 feita com material cinematográfico capturado — uma inserção falsa. Tomada 10 mostra uma bandeira com a suástica.
2) CONTEÚDO: Prisioneiros, com ênfase nos negros.
FUNÇÕES: Ver funções da interarticulação.

SOM

2) CARACTERIZAÇÃO: Música faz as platéias lembrarem das orquestras de jazz.

SINCRONIZAÇÕES

Relação das imagens com a narração

1) CARACTERIZAÇÃO: Tomada 2 vagamente exemplificativa. Outras tomadas ilustrativas.

Relação do som com as imagens

2) FUNÇÕES: Fotografias coloridas de prisioneiros franceses, a música dá uma indicação da frivolidade francesa.

INTERARTICULAÇÃO

DESCRIÇÃO: Interarticulação entre Declaração 1 e Unidade Pictórica 2 sincronizadas com Unidade Sonora 2.
FUNÇÕES: Interarticulação sugere o seguinte pensamento: Soldados franceses podem ser bravos, mas o povo francês é decadente. Merece ser derrotado. A vitória alemã prova a superioridade moral.

COMPOSIÇÃO DE PASSAGEM

NARRAÇÃO: Ênfase na eficiência alemã. Apelo do triunfo.
IMAGENS: Bravura alemã (através de unidade pictórica).
SOM: Indicação da frivolidade francesa (através da relação do som com as imagens).
COMBINAÇÃO DA NARRAÇÃO COM AS IMAGENS: Superioridade moral da Alemanha (através da interarticulação).

EXEMPLO III

Abertura de *Batismo de Fogo*

DECLARAÇÕES	UNIDADES PICTÓRICAS
1) "Numa época tão remota quanto a dos Templários, a cidade de Dantzig costumava ser um baluarte alemão contra o Leste. A Liga Hanseática, uma associação mercantil das cidades livres alemãs formada para proteger seu comércio na região báltica, transformou a cidade num importante e belo centro comercial. Belas casas antigas e portões ainda testemunham um orgulhoso passado, e hoje como sempre demonstram o caráter germânico do lugar."	1) Uma série de tomadas da arquitetura de Dantzig: Fachadas atrás de um rio — entre elas um celeiro. Primeiro plano da parte alta do celeiro. Partes de uma velha fonte em primeiro plano. *Traveling* em redor da fonte e sua cerca em direção a um campanário de igreja. Outro campanário. Partes superiores de várias casas aristocráticas. Subindo para a parte superior de uma velha casa. Descendo para a fachada do portal.
2) "Esta memorável cidade alemã foi cortada da mãe-pátria pelo Tratado de Versalhes e transformada no chamado "Estado Livre" sob o controle da Liga das Nações. Várias restrições e obrigações foram impostas a esta nova estrutura política, tais como impostos de exportação, imposto postal e a soberania ferroviária concedidos à Polônia dentro da Linha Verde. Um distrito especialmente necessário para o território do Estado Livre, o Westernplatte, guardando a entrada do porto de Dantzig, foi equipado com extensos paióis de munição, e a pequena vila de pescadores de Gdynia, em uma direta contradição com o acordo subjacente à constituição do Estado Livre de Dantzig, foi transformada num porto que recebe navios marítimos, com o objetivo de gradualmente impedir e eliminar as conexões comerciais de Dantzig."	2a) Mapa representando o território de Dantzig. A câmera viaja no mapa. À esquerda aparece o território da Polônia inteiramente colorido de preto, e assim contrastado com a pequena região branca de Dantzig. A palavra *"Polen"* aparece branca em terreno preto. Então vemos as fronteiras da região do Estado Livre e as palavras: *Freistaat Danzig. Westernplatte. Gdingen.* 2b) Mapa representando a Europa Ocidental. À direita da região do Estado Livre o território preto polonês com a palavra *"Polen"* em letras brancas. A câmera viaja para cima do mapa, de modo a abranger quase toda a Europa, com a Inglaterra e a França. As palavras *"England"* e *"Frankreich"* aparecem contra um pano de fundo preto.

DECLARAÇÕES	UNIDADES PICTÓRICAS
3) "A fração alemã, entre o conglomerado de nacionalidades, foi cruelmente perseguida. As escolas alemães foram fechadas, industriais e proprietários de terra expropriados e amplas partes da população alemã expulsas do país. Em número constantemente crescente os alemães tentaram escapar do terror polonês procurando proteção no território do Reich. Centenas de milhares de pessoas exaustas, pressionadas e em pânico chegavam diariamente aos campos de refugiados alemães."	3) Unidade pictórica apresentando a procissão de refugiados alemães: refugiados alemães com malas e bagagens andando através do bosque. Eles avançam (de vinte a trinta) em direção ao primeiro plano. Uma grande coluna de refugiados andando na estrada em direção ao primeiro plano onde, em certo ponto, há um cartaz com a inscrição *"Lager Rummelsburg"*. Plano americano de um grupo de refugiados andando em direção ao primeiro plano. Plano americano: Refugiados descendo de ônibus. Duas ou três tomadas de um andador de bebê retirado do bagageiro de um ônibus. Plano americano: grupos de refugiados de pé, uma mulher gritando com uma criança no meio deles. Depois um grupo semelhante. Outro grupo com um homem com uma criança nos braços; à sua esquerda uma menina chorando.

ANÁLISE DO EXEMPLO III

NARRAÇÃO

Declarações

1) CONTEÚDO: Declaração dá ênfase ao caráter germânico de Dantzig e à beleza de sua arquitetura.
   FUNÇÕES: A Alemanha como uma nação civilizada (Apelo da cultura). Seu direito histórico a Dantzig.
2) CONTEÚDO: Alemanha traída por Versalhes e os poloneses.
   FUNÇÕES: Criar simpatia para com os sofrimentos da Alemanha.
3) CONTEÚDO: Alemães vitimados pelo terror polonês.
   FUNÇÕES: Mesmo que acima, com ênfase na culpa da Polônia.
   OBSERVAÇÕES: Uso de estatísticas.

ARTICULAÇÕES

A) DESCRIÇÃO: Declarações 1 e 2.
FUNÇÕES: O contraste entre as conquistas econômicas e culturais da Alemanha em Dantzig (Declaração 1) e os sofrimentos da Alemanha (Declaração 2) assume a função preparatória de impressionantes emoções. Assim as faculdades intelectuais do espectador ficam bastante enfraquecidas. Esta espécie de manipulação, também encontrada na parte de abertura de *Vitória no Ocidente*, é mais necessária aqui porque a Declaração 3, subseqüente, convida platéias não preconceituosas a pensar nos milhões que a própria Alemanha nazista retirou de seus lares.

B) DESCRIÇÃO: Declarações 2 e 3.
FUNÇÕES: Intensificação do efeito propagandístico de cada declaração.

IMAGENS

Unidades pictóricas

1) CONTEÚDO: Ver descrição da unidade pictórica.
FUNÇÕES: Apelo estético-romântico.
OBSERVAÇÕES: Dois campanários.
2) CONTEÚDO: Apresentação da situação de Dantzig e da dependência da Polônia da Inglaterra e França.
FUNÇÕES: Preta e enorme, a Polônia aparece como uma assustadora ameaça à pequena região do Estado Livre que, através de sua cor branca, é marcada como a vítima inocente. O aparecimento, mais tarde, das pretas Inglaterra e França simboliza essas potências como manipuladoras.
OBSERVAÇÕES: Mapas em movimento.
3) CONTEÚDO: Ver descrição da unidade pictórica.
FUNÇÕES: Causar pena aos refugiados alemães.

ARTICULAÇÕES

O mesmo que as articulações verbais, com as mesmas funções.

SINCRONIZAÇÕES

Relação das imagens com a narração

1) CARACTERIZAÇÃO: Ilustrativa, com referência à menção da beleza de Dantzig.
FUNÇÕES: Colaboração com a declaração.
2) CARACTERIZAÇÃO: Simbólica e elaborativa.
FUNÇÕES: Colaboração com a declaração.

3) CARACTERIZAÇÃO: Claramente exemplificativa, com referência à menção de refugiados alemães.
FUNÇÕES: Colaboração com a declaração.

COMPOSIÇÃO DE PASSAGEM

NARRAÇÃO: Apelo de cultura. Direito histórico a Dantzig. Pedindo compreensão pelos sofrimentos da Alemanha (através de declarações). — Terríveis emoções, deste modo reduzindo as faculdades intelectuais. Intensificação de efeitos propagandísticos (através de articulações).
IMAGENS: Unidades pictóricas e articulações apoiando declarações e articulações de declarações. Ao mesmo tempo: apelo estético-romântico. Polônia é uma ameaça assustadora. Inglaterra e França manipulando (através de unidades pictóricas).

EXEMPLO IV

tirado de *Batismo de Fogo*. A seção trata do ataque contra *Westernplatte*.

Observação: O som consiste em barulho sem significado particular.

DECLARAÇÕES

"Depois que as fortificações foram cobertas por fogo constante, uma unidade de desembarque foi mandada na frente para atacar. Os homens se espalharam numa luta corpo a corpo."

UNIDADES PICTÓRICAS

Tomada 1: Soldados olhando através de vigias numa parede à direita.
Tomada 2: Tomada em primeiro plano de vários soldados passando da esquerda para a direita. O porto de Gdynia ao fundo, com um couraçado.
Tomada 3: Soldados correndo ao redor de um prédio arruinado.
Tomada 4: Soldados se movimentando através do bosque em direção ao primeiro plano.
Tomada 5: Infantaria com granadas de mão se movimentando em direção à retaguarda, através do bosque enfumaçado.
Tomada 6: A mesma de outro ângulo.
Tomada 7: Tomada longe da mesma, com mais fumaça.
Tomada 8: Bosques. Fumaça branca subindo. Explosão numa distante clareira.
Tomada 9: Mesma, com o rio em primeiro plano.

ANÁLISE DO EXEMPLO IV

Declaração

CONTEÚDO: Descrição de uma operação militar.
FUNÇÕES: ——

Unidade pictórica

CONTEÚDO: Soldados — ação indistinta.
FUNÇÕES: ——

SINCRONIZAÇÕES

Relação da unidade pictórica com a declaração

CARACTERIZAÇÃO: Indistintamente exemplificada.
FUNÇÕES: É claro que é difícil para realizadores cinematográficos trabalhar com o que tem sido chamado de intangibilidade da guerra moderna. Uma batalha cobre espaços enormes, e não há mais um monte geral do qual supervisionar e dirigir operações. Além disso, a mecanização dos assuntos de guerra contribuiu muito para transformar o campo de batalha num vácuo. Porém, todas essas dificuldades não impedem que o filme britânico *Alvo desta Noite* ofereça exaustiva informação sobre um bombardeio aéreo. De modo semelhante, o episódio do ataque aéreo em *Batismo de Fogo* prova que os próprios nazistas são bastante capazes de esclarecer a platéia se querem fazer isso. Mas, na realidade, eles realmente querem fazer exatamente o oposto, como pode ser inferido pela preponderância, em ambos os filmes de campanha, de cenas de batalha editadas ao modo do Exemplo IV. Vagas descrições de ações militares, essas cenas parecem destinadas a confundir a mente, de modo a prepará-la para a aceitação das sugestões da propaganda.

COMPOSIÇÃO DA SEÇÃO

SINCRONIZAÇÃO DA UNIDADE PICTÓRICA COM A DECLARAÇÃO: Função preparatória de enfraquecer as faculdades intelectuais.

EXEMPLO V

tirado de *Vitória no Ocidente*

DECLARAÇÕES	UNIDADES PICTÓRICAS	UNIDADES SONORAS
1) "Exatamente como no Somme, a batalha de 9 de junho no Aisne começa com ataques contra as vilas fortificadas da Linha Weygand. Assim que elas são tomadas, a estrada para o Marne está aberta."	1a) Uma série de tomadas dedicadas a unidades de tanques alemães em movimento: Soldados passando por uma vila. Tanque se movimentando em direção à retaguarda. Mesma. Tanque se movimentando em direção ao primeiro plano, com um soldado. Tomada feita de baixo (à maneira russa) para aumentar o significado do soldado; ele parece nobre — uma encarnação do soldado alemão ideal. Canhões e caminhões se movendo da esquerda para a direita. Primeiro plano de um tanque em movimento, com soldados. Casa na estrada, com a placa "*Reims* 41 *km*". Tanques em movimento. Mesma de outro ângulo. Primeiro plano de rodas de tanque.	1) O freqüentemente repetido "*leitmotiv*" de um tema de marcha.
	1b) Coluna de infantaria se movendo (direita para a esquerda). Mesma (esquerda para a direita). Mesma (em direção ao primeiro plano). Tomada em primeiro plano da mesma, pegando rostos de soldados, com cavalos na retaguarda. Tomada em primeiro plano da mesma mostrando pernas marchando, rodas e soldados feridos ao fundo. Coluna de infantaria se movendo em fila indiana.	Música de marcha termina.

2) "Tropas alemãs alcançam o Marne — o rio do destino da Guerra Mundial."	2) Vários carros estacionados; entre os carros, um soldado. Ponte de pedra; em sua balaustrada a palavra "*Marne*".	

ANÁLISE DO EXEMPLO V

NARRAÇÃO

Declarações

1) CONTEÚDO: Insinuação do avanço alemão para o Marne.
   FUNÇÕES: —
2) CONTEÚDO: O Marne é alcançado.
   FUNÇÕES: —

ARTICULAÇÕES

DESCRIÇÃO: Declarações 1 e 2 formam uma articulação elíptica; isto é, a insinuação do avanço alemão é abruptamente seguida pelo anúncio de seu sucesso.
FUNÇÕES: Para dar a impressão de irresistível avanço relâmpago e assim impressionar as platéias.

IMAGENS

Unidades pictóricas

1a) CONTEÚDO: Tropas em movimento, particularmente tanques.
   FUNÇÕES: A tomada do tanque avançado com o nobre soldado tem obviamente a intenção de substanciar a idéia do avanço alemão (Prova: a mesma tomada é retomada na importante passagem final do filme). Através dessa tomada, toda a unidade pictórica, insignificante em si mesma, assume um significado simbólico.
1b) CONTEÚDO: Coluna de infantaria em movimento.
   FUNÇÕES: Como tais colunas aparecem sempre que a narração enfatiza o avanço, elas desempenham o papel de um *leitmotiv* pictórico destinado a dar a impressão de que os exércitos alemães estão avançando.
   OBSERVAÇÕES: Coluna de infantaria em movimento.
2) CONTEÚDO: Alemães no Marne.
   FUNÇÕES: —

SOM

CARACTERIZAÇÃO: Geralmente sincronizada com colunas de infantaria avançando, a música de marcha assume o caráter de um estimulante *leitmotiv* impregnado do significado de "avanço".
FUNÇÕES: —

SINCRONIZAÇÕES

Relação das imagens com a narração

1) CARACTERIZAÇÃO: Elaboração de declaração de um modo exemplificativo.
FUNÇÕES: As fotografias devem imbuir na platéia a convicção de que a insinuação verbal de avanço posterior se efetivará.
2) CARACTERIZAÇÃO: Suficientemente exemplificativa.
FUNÇÕES: Colaboração com a declaração.

Relação do som com as imagens

1) FUNÇÕES: O *leitmotiv* musical não apenas aprofunda a impressão de avanço evocada pelas fotografias, mas faz com que as platéias negligenciem os soldados feridos e rostos cansados que podiam invalidar esta impressão.

COMPOSIÇÃO DE PASSAGEM

NARRAÇÃO: Irresistível avanço relâmpago (através da articulação elíptica).
IMAGENS: Representação do avanço (através de unidades pictóricas que incluem uma tomada do soldado alemão ideal e do *leitmotiv* de colunas de infantaria em movimento).
SOM: Aprofundando a impressão de avanço (através do *leitmotiv* musical sozinho e de sua relação com as imagens).

Bibliografia

A maioria dos livros e artigos aqui citados estão disponíveis na Biblioteca do Museu de Arte Moderna, Nova York.

"Abwege (Crisis)", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. III, n.º 3, setembro de 1928, pp. 72–75.
"Achtung, Liebe — Lebensfegahr! (Where's Love There's Danger)," in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. V, n.º 5, novembro de 1929, pp. 441–42.
Ackerknecht, Erwin, *Lichtspielfragen*, Berlim, 1928.
"All for a Woman", in *Exceptional Photoplays*, Nova York, vol. I, boletim n.º 10, novembro de 1921, pp. 4–5.
Alten, W. V., "Die Kunst in Deutschland", in J. Meier-Graefe, org., *Ganymed: Blätter des Marées Gesellschaft*, vol. II, Munique, 1920, pp. 145–51.
Altenloh, Emilie, *Zur Soziologie des Kinos*, Textos sobre Sociologia da Cultura, Jena, 1914.
Altman, Georges, "La Censure contre le Cinéma", in *La Revue du Cinéma*, Paris, vol. III, n.º 19, 1.º de fevereiro de 1931, pp. 33–42.
Amiguet, Fréd.-Ph., *Cinéma! Cinéma!*, Lausanne e Genebra, 1923.
Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Berlim, 1932.
"Auch Murnau...", in *Filmwelt*, Berlim, n.º 12, 22 de março de 1931.

B., W., "Geschlecht in Fesseln", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. III, n.º 6, dezembro de 1928, pp. 69–71.
Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch: Eine Film-Dramaturgie*, Halle, Alemanha, 1924, 2.ª ed.
———, *Der Geist des Films*, Halle, Alemanha, 1930.
———, "Der Film sucht seinen Stoff", in *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*, Berlim. (Um programa publicitário deste filme publicado pela Deutsche Vereins Film A.-G.)
Balthasar, "Die Dekoration", in Hugo Zehder, org., *Der Film von Morgen*, Berlim-Dresden, 1923, pp. 73–90.
"Barberina", in *Variety*, Nova York, 1.º de novembro de 1932.
Bardèche, Maurice, e Brasillach, Robert, *The History of Motion Pictures*, Nova York, 1938.
Barr, Alfred H., Jr., "Otto Dix", in *The Arts*, Nova York, vol. XVII, n.º 4, janeiro de 1931, pp. 235–51.
Barrett, Wilton A., "Grey Magic", in *National Board of Review Magazine*, Nova York, vol. I, n.º 7, dezembro de 1926, pp. 4–6.
———, "Morgenrot", in *ibid.*, vol. VIII, n.º 6, junho de 1933, pp. 10–12, 15.
Barry, Iris, *Program Notes*, Cinemateca do Museu de Arte Moderna. [Críticas e comentários sobre filmes.]

———, "The Beggar's Opera", in *National Board of Review Magazine*, Nova York, vol. VI, n.º 6, junho de 1931, pp. 11–13.
Bateson, Gregory, "Cultural and Thematic Analysis of Fictional Films", in *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Nova York, série II, vol. V, n.º 4, fevereiro de 1943, pp. 72–78.
Berr, Jacques, "Etat du Cinéma 1931: Etats-Unis et Allemagne", in *La Revue du Cinéma*, Paris, vol. III, n.º 24, 1.º de julho de 1931, pp. 40–51.
Berstl, Julius, org., *25 Jahre Berliner Theater und Victor Barnowsky*, Berlim, 1930.
Birnbaum, Leonhard, "Massenscenen im Film", in *Ufa-Blätter*, Revista de Programa dos Espetáculos das Salas da UFA, Berlim, 1921?.
Blakeston, Oswell, "An Epic — Please", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. I, n.º 3, setembro de 1927, pp. 61–66.
———, "Lusts of Mankind", in *ibid.*, vol. III, n.º 5, novembro de 1928, pp. 38–41.
———, "The Adventures of a Ten-Mark Note", in *ibid.*, pp. 58–61.
———, "Interview with Carl Freund", in *ibid*, vol. IV, n.º 1, janeiro de 1929, pp. 58–61.
———, "Dracula", in *ibid*, pp. 71–72.
———, "Snap", in *ibid.*, n.º 5, maio de 1929, pp. 38–42.
Boehmer, Henning von, e Reitz, Helmut, *Der Film in Wirtschaft und Recht. Seine Herstellung und Verwendung*, Berlim, 1933.
Boehnel, William, "Avalanche", in *New York World Telegram*, 29 de março de 1932.
———, "Morgenrot", in *ibid.*, 17 de maio de 1933.
Brody, Samuel, "Paris Hears Eisenstein", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. VI, n.º 4, abril de 1930, pp. 283–89.
Bryher, *Film Problems of Soviet Russia*, Territet, Suíça, 1929.
———, "The War from Three Angles", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. I, n.º 1, julho de 1927, pp. 16–22.
———, "G.W. Pabst. A Survey", in *ibid.*, n.º 6, dezembro de 1927, pp. 56–61.
———, "A German School Film", in *ibid.*, vol. VI, n.º 2, fevereiro de 1930, pp. 128–33.
———, "Berlin, April 1931", in *Close Up*, Londres, vol. VIII, n.º 2, junho de 1931, pp. 126–33.
———, "Notes on Some Films," in *ibid.*, vol. IX, n.º 3, setembro de 1932, pp. 196–99.
Buchner, Hans, *Im Banne des Films. Die Weltherrschaft des Kinos*, Munique, 1927.

"Cabinet of Dr. Caligari, The", in *Exceptional Photoplays*, Nova York, boletim n.º 4, março de 1921, pp. 3–4.
Caligari-Heft. Was deutsche Zeitungen über den Film berichten, Berlim. [Um panfleto de publicidade publicado pela Decla-Bioscop-Konzern.]
Canudo, *L'Usine aux Images*, Paris, 1927.
Carter, Huntly, *The New Spirit in the Cinema*, Londres, 1930.
Chavance, Louis, "Trois Pages d'un Journal", in *La Revue du Cinéma*, Paris, vol. II, n.º 11, 1.º de junho de 1930, pp. 52–54.
Chevalley, Freddy, "Mickey Virtuose — La Mélodie du Monde", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. VI, n.º 1, janeiro de 1930, pp. 70–73.
Chowl, H., "The French Revolution", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. IV, n.º 5, maio de 1929, pp. 46–51.

Coböken, Jos., "Als ich noch rund um die Friedrichstrasse ging...," in *25 Jahre Kinematograph*, Berlim, 1931?, pp. 13–14.
"Comment and Review", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. II, n.º 2, fevereiro de 1928, pp. 64–71.
———, in *ibid.*, n.º 5, maio de 1928, pp. 80–82.
"Crime and Punishment", in *National Board of Review Magazine*, Nova York, vol. II, n.º 6, junho de 1927, pp. 10–11.
Crisler, B. R., "The Friendly Mr. Freund", in *New York Times*, 21 de novembro de 1937.

D.H. "Conrad Veidt: The Student of Prague", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. I, n.º 3, setembro de 1927, pp. 34–44.
"Die Dame mit der Maske", in *Ufa-Leih*, Berlim. [Uma brochura sem data.]
Davidson, Paul, "Wie das deutsche Lichtspieltheater entstand," in *Licht Bild Bühne, 30 Jahre Film*, Berlim, 1924, pp. 7–10.
"Deception", in *Exceptional Photoplays*, Nova York, vol. I, boletim n.º 5, abril de 1921, pp. 3–4, 7.
Decla-Bioscop Verleih-Programme, Berlim, 1923. [Esses programas ilustrados incluem pequenas sinopses de vários filmes.]
Deming, Barbara, "The Library of Congress Project: Exposition of a Method," in *The Library of Congress Quarterly Journal*, Washington, vol. II, n.º 1, novembro de 1944, pp. 3–36.
Diaz, P., *Asta Nielsen. Eine Biographie unserer populären Künstlerin*, Berlim, 1920?.
Dreyfus, Jean-Paul, "Films d'épouvante", in *La Revue du Cinéma*, Paris, vol. II, n.º 10, 1.º de maio de 1930, pp. 23–33.
———, "La Femme sur la Lune", in *ibid.*, pp. 62–63.

Eger, Lydia, *Kinoreform und Gemeinden*, Veröffentlichungen der sächsandesstelle für Gemeinwirtschaft. Fascículo IV, Dresden, 1921.
Ehrenburg, Ilya, "Protest gegen die Ufa", in *Frankfurter Zeitung*, 29 de fevereiro de 1928. [Separata na Biblioteca do Museu de Arte Moderna, arquivos de recortes.]
"Emelka-Konzern", in *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier, Berlim, 1926, pp. 49–64.
"Die entfesselte Kamera", in *Ufa-Magazin*, Berlim, vol. IV, fasc. 13, 25–31 de março de 1927.
Epardaud, Edmond, "Faust", in *Cinéa-Ciné*, Paris, 15 de março de 1927, pp. 19–20.
Erikson, Erik Homburger, "Hitler's Imagery and German Youth", in *Psychiatry: Journal of the Biology and Pathology of Interpersonal Relations*, Baltimore, vol. V, n.º 4, novembro de 1942, pp. 475–93.
"Erläuterungen" [Cenas do Filme de "Fausto"], in *Film-Photos wie noch nie*, Frankfurt, 1929, pp. 51–62.
Evans, Wick, "Karl Freund, Candid Cinematographer", in *Popular Photography*, Chicago, vol. IV, n.º 2, fevereiro de 1939, pp. 51, 88–89.
Ewers, Hanns Heinz, Dr. Langheinrich-Anthos, e Noeren, Heinrich, *Der Student von Prag: Eine Idee von Hanns Heinz Ewers*, Berlim, 1930.

Fanck, Arnold, *Der Kampf mit dem Berge*, Berlim.

———, *Stürme über dem Montblanc. Ein Filmbildbuch*, Basel, 1931.
Farrell, James T., "Dostoievsky and 'The Brothers Karamazov' Revalued", in *New York Times Book Review*, 9 de janeiro de 1944.
———, "Will the Commercialization of Publishing Destroy Good Writing?" in *New Directions*, Norfolk, Connecticut, n.º 9, 1946, pp. 6–37. [Reeditado como um panfleto sob o título: "The Fate of Writing in America."]
"Faust", in *National Board of Review Magazine*, Nova York, vol. I, n.º 6, novembro de 1926, pp. 9–10.
Fawcett, L'Estrange, *Die Welt des Films*, Unter Mitwirkung des Wiener Filmbunds für die deutsche Ausgabe frei bearbeitet und ergänzt de C. Zell e S. Walter Fischer, Zurique, Leipzig, Viena, 1929?.
Film Forum, Nova York, 19 de março de 1933, programa 3.
Film Index. A Bibliography, Nova York, 1941.
Film Society Programmes, editado pela The Film Society, Londres. [1925–34.]
Fønss, Olaf, *Krig, Sult Og Film*, Filmserindringer Gennem 20 Aar, II, Copenhague, 1932.
"Frau im Mond", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. V, n.º 5, novembro de 1929, pp. 442–44.
Freedley, George, e Reeves, John A., *A History of the Theatre*, Nova York, 1941.
Freeman, Joseph, *Never Call Retreat*, Nova York, Toronto, 1943. [Uma novela.]
"Freie Fahrt", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. IV, n.º 2, fevereiro de 1929, pp. 97–99.
"Fritz Lang Puts on Film the Nazi Mind He Fled From," in *New York World Telegram*, 11 de junho de 1941.
Fromm, Erich, *Escape from Freedom*, Nova York e Toronto, 1941.
"25 Jahre Filmatelier," in *25 Jahre Kinematograph*, Berlim, 1931?, pp. 65–66.

"Gassenhauer", in *Filmwelt*, Berlim, n.º 14, 5 de abril de 1931.
"Geheimdienst", in *Filmwelt*, Berlim, n.º 25, 21 de junho de 1931.
"The Golem", in *Exceptional Photoplays*, Nova York, vol. I, boletim n.º 7, junho de 1921, pp. 3–4.
Gregor, Joseph, *Das Zeitalter des Films*, Viena, 1932, 3.ª edição.
Grune, Karl, "Wie ein Film entsteht: Von der Idee bis zum Drehbuch", in *Ufa-Magazin*, Berlim, vol. II, fasc. 18, 29 de abril-5 de maio de 1927.
———, "Was Karl Grune, der Regisseur, über den Russenfilm zu sagen weiss", in *Film-Photos wie noch nie*, Frankfurt, 1929, p. 15.

H., D.L. "Films in the Provinces", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. IV, n.º 6, junho de 1929, pp. 52–57.
Haas, Willy, "Das letzte Filmjahr", in *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier: Berlim, 1925?, pp. 6–12.
Häfker, Hermann, *Der Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens*, Gladbach, 1915.
Hain, Mathilde, *Studien über das Wesen des frühexpressionistischen Dramas*, Erhard Lommatzsch, org., Origem e Investigação sobre a Filologia alemã e romana de Frankfurt, Fascículo V, Frankfurt, 1933.
Hamilton, James Shelley, "Das Lied vom Leben", in *National Board of Review Magazine*, Nova York, vol. VI, n.º 9, novembro de 1931, pp. 7–9.
———, "M," in *ibid.*, vol. VIII, n.º 3, março de 1933, pp. 8–11.

———, "Hell on Earth," in *ibid.*, n.º 4, abril de 1933, pp. 8–11.
Hamson, Nina, "Une Nouvelle OEuvre de Ruttmann," in *La Revue du Cinéma*, Paris, vol. II, n.º 12, julho de 1930, pp. 70–71.
Harbou, Thea von, "Vom Nibelungen-Film und seinem Entstehen," in *Die Nibelungen*, Berlim, 1924?, pp. 6–11. [Um programa em brochura deste filme.]
Hartlaub, G. F., "Zur Einführung," in *Die neue Sachlichkeit: Wanderausstellung der Städtischen Kunsthalle zu Mannheim*, Sächsischer Kunstverein, Dresden, 18 de outubro–22 de novembro de 1925, pp. 3–4.
Hauptmann, Carl, "Film und Theater," in Hugo Zehder, org., *Der Film von Morgen*, Berlim–Dresden, 1923, pp. 11–20.
Hegemann, Werner, *Frederick the Great*, Londres, 1929.
"Heimweh," in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. I, n.º 6, dezembro de 1927, pp. 74–76.
Hellmund-Waldow, Erich, "Alraune and Schinderhannes," in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. II, n.º 3, março de 1928, pp. 45–51.
———, "Combinaison: Le Film et la Scène," in *ibid.*, n.º 4, abril de 1928, pp. 23–30.
Herring, Robert, "La Tragédie de la Rue," in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. II, n.º 1, pp. 31–40.
———, "Reasons of Rhyme," in *ibid.*, vol. V, n.º 4, outubro de 1929, pp. 278–85.
Hildebrandt, Paul, "Literatur und Film," in Dr. E. Beyfuss, org., *Das Kulturfilmbuch*, Berlim, 1924, pp. 83–86.
"Hochverrat," in *Film-Magazin*, Berlim, n.º 39, 29 de setembro de 1929; e n.º 46, 17 de novembro de 1929.
Hoffman, Carl, "Camera Problems," in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. V, n.º 1, julho de 1929, pp. 29–31.
Holländer, Felix, "The Road to Beauty and Strength," in *Wege zu Kraft und Schönheit*, Berlim, 1926?, pp. 47–50. [Panfleto de publicidade editado pela divisão cultural da UFA.]
"Homecoming," in *National Board of Review Magazine*, Nova York, vol. III, n.º 12, dezembro de 1928, pp. 7, 10.
Horkheimer, Max, "Theoretische Entwürfe über Autorität und Familie," in Horkheimer, org., *Studien über Autoritat und Familie*, Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung, Paris, 1936, pp. 3–76.

Illustrierter Film-Kurier, Berlim. [Edições dedicadas a sinopses e fotografias de produções específicas. Em geral não datadas.]
"Inhaltsangabe für die Nibelungen...," in *Die Nibelungen*, Berlim, 1924?, pp. 17–24. [Um programa em brochura deste filme.]
Iros, Ernst, *Wesen und Dramaturgie des Films*, Zurique, 1938.
"Isn't Life Wonderful?" in *Exceptional Photoplays*, Nova York, vol. V, n.ºs 3 e 4, dezembro–janeiro de 1925, p. 5.

Jacobs, Lewis, *The Rise of the American Film. A Critical History*, Nova York, 1939.
Jahier, Valerio, "42 Ans de Cinéma," in *Le Rôle intellectuel du Cinéma*, Liga das Nações, Caderno 3, Paris, 1937, pp. 13–151.
Jahrbuch der Filmindustrie, Berlim, 1923, 1. Coleção: 1922/3.
———, Berlim, 1926, 2. Coleção: 1923/25.
Jannings, Emil, "Mein Werdegang," in *Ufa-Magazin*, Berlim, vol. I, fasc. 7, 1-7 de outubro de 1926.

Jason, Alexander, "Zahlen sehen uns an...," in *25 Jahre Kinematograph*, Berlim, 1931?, pp. 67–70.
Jeanne, René, "Le Cinéma Allemand," in *L'Art Cinématographique*, vol. VIII, Paris, 1931, pp. 1–48.

Kalbus, Oskar, *Vom Werden deutscher Filmkunst*, Altona-Behrenfeld, Alemanha, 1935; vol. I: Der stumme Film; vol. II: Der Tonfilm.
Kallen, Horace M., *Art and Freedom*, Nova York, 1942, 2 vols.
Kaufmann, Nicholas, *Filmtechnik und Kultur*, Stuttgart, 1931.
Kracauer, Siegfried, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt, 1930.
———, "Der heutige Film und sein Publikum," in *Frankfurter Zeitung*, 30 de novembro e 1.° de dezembro de 1928.
———, "'Kuhle Wampe' verboten!", in *ibid.*, 5 de abril de 1932.
———, "Courrier de Berlin," in *La Revue du Cinéma*, Paris, vol. III, n.° 25, 1.° de agosto de 1931, pp. 62–66.
———, "Trop luxueux Passe-Temps," in *ibid.*, n.° 27, 1.° de outubro de 1931 pp. 54–55.
Kraszna-Krausz, A., "The Querschnittfilm," in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. III, n.° 5, novembro de 1928, pp. 25–34.
———, "A Letter on Censorship," in *ibid.*, vol. IV, n.° 2, fevereiro de 1929, pp. 56–62.
———, "G. W. Pabst's 'Lulu,'" in *ibid.*, n.° 4, abril de 1929, pp. 24–30.
———, "Exhibition in Stuttgart, June, 1929, and Its Effects," in *ibid.*, vol. V, n.° 6, dezembro de 1929, pp. 455–64.
———, "Production, Construction, Hobby,' in *ibid.*, vol. VI, n.° 4, abril de 1930, pp. 311–18.
———, "A Season's Retrospect," in *Close Up*, Londres, vol. VIII, n.° 3, setembro de 1931, pp. 225–31.
———, "Four Films from Germany," in *ibid.*, vol. IX, n.° 1, março de 1932, pp. 39–45.
Krieger, Ernst, "Wozu ein Weltkriegsfilm?", in *Ufa-Magazin*, número especial: Der Weltkrieg, ein historischer Film (Berlim).
Kurtz, Rudolf, *Expressionismus und Film*, Berlim, 1926.

Lang, Fritz, "Kitsch — Sensation — Kultur und Film," in Dr. E. Beyfuss, org., *Das Kulturfilmbuch*, Berlim, 1924, pp. 28–31.
———, "Worauf es beim Nibelungen-Film ankam," in *Die Nibelungen*, Berlim, 1924?, pp. 12–16. [Um programa em brochura deste filme.]
———, "Screen Foreword to 'The Last Will of Dr. Mabuse'", in *Programa* de *O Testamento do Dr. Mabuse*, publicado pelo World Theatre, Nova York, 19 de março de 1943.
Lejeune, C. A., *Cinema*, Londres, 1931.
Leprohon, Pierre, "Le Cinéma Allemand", in *Le Rouge et le Noir*, caderno especial, Paris, julho de 1928, pp. 134–43.
Lewis, Lloyd, "Erich von Stroheim of the Movies...", in *New York Times*, 22 de junho de 1941.
Leyda, Jay, *Program Notes*, Cinemateca do Museu de Arte Moderna. [Críticas e comentários sobre filmes russos.]

"The Loves of Pharaoh," in *Exceptional Photoplays*, Nova York, vol. II, boletim n.° 1, janeiro-fevereiro de 1922, pp. 2–3.
Lubitsch, Ernst, "Wie mein erster Grossfilm entstand", in *Licht Bild Bühne, 30 Jahre Film*, Berlim, 1924, pp. 13–14.

Mack, Max, *Wie komme ich zum Film?*, Berlim, 1919.
McKechnie, Samuel, *Popular Entertainments Through the Ages*, Londres, 1931.
MacPherson, Kenneth, "Die Liebe der Jeanne Ney", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. I, n.° 6, dezembro de 1927, pp. 17–26.
———, "As Is," in *ibid.*, vol. III, n.° 2, agosto de 1928, pp. 5–11.
———, "A Document of Shanghai", in *ibid.*, n.° 6, dezembro de 1928, pp. 66–69.
———, "*Times* Is Not What They Was!", in *ibid.*, vol. IV, n.° 6, fevereiro de 1929, pp. 33–36.
———, "Überfall (Accident)", in *ibid.*, n.° 4, abril de 1929, pp. 70–72.
"Mädchen in Uniform," in *National Board of Review Magazine*, Nova York, vol. VII, n.° 7, setembro-outubro de 1932, pp. 9–10.
Magnus, Max, "Danton," in *Variety*, Nova York. [Recorte nos arquivos da Biblioteca do Museu de Arte Moderna, datado de fevereiro de 1931?.]
"The Man Who Cheated Life," in *National Board of Review Magazine*, Nova York, fevereiro de 1929, vol. IV, n.° 2, pp. 10–11, 23.
"Martin Luther," in *National Board of Review Magazine*, Nova York, outubro de 1928, vol. III, n.° 10, p. 4.
Martini, Wolfgang, "Nature and Human Fate," in *Close Up*, Territet, Suíça, novembro de 1927, vol. I, n.° 5, pp. 10–14.
Mayer, Carl, "Technische Vorbemerkungen des Autors," in Ernst Angel, org., *Sylvester: Ein Lichtspiel von Carl Mayer*, Das Drehbuch, Band I, Potsdam, 1924, pp. 15–16.
———, "Sylvester," in *ibid.*, pp. 17–96. [Cenário deste filme.]
Meisel, Edmund, "Wie schreibt man Filmmusik?", in *Ufa-Magazin*, Berlim, 1–7 de abril de 1927, vol. II, fascículo 14.
Messter, Oskar, *Mein Weg mit dem Film*, Berlim, 1936.
Metzner, Erno, "German Censor's Incomprehensible Ban," in *Close Up*, Territet, Suíça, maio de 1929, vol. IV, n.° 5, pp. 14–16.
———, "A Mining Film", in *Close Up*, Londres, março de 1932, vol. IX, n.° 1, pp. 3–9.
"Middle Class Is Dead, Says Official Nazi Paper," in *New York Times*, 12 de abril de 1943.
"Das Modell von Montparnasse," in *Film-Magazin*, Berlim, 21 de abril de 1929, n.° 16.
Möllhausen, Balduin, "Der Aufstieg des Films," in *Ufa-Blätter*, Revista de Programa dos Espetáculos das Salas da UFA, Berlim, 1921?.
Molo, Walter von, *Das Fridericus Rex-Buch*, Berlim, 1922.
"Montmartre," in *Exceptional Photoplays*, Nova York, fevereiro-março de 1924, vol. IV, n.os 5 e 6, p. 5.
Moore, John C., "Pabst—Dovjenko — A Comparison", in *Close Up*, Londres, setembro de 1932, vol. IX, n.° 3, pp. 176–82.
Moreck, Curt, *Sittengeschichte des Kinos*, Dresden, 1926.
"Morgenrot," in *Variety*, Nova York, 28 de fevereiro de 1933.

Moussinac, Léon, *Panoramique du Cinéma,* Paris, 1929.
———, "Introduction" (a "Dziga Vertov on Film Technique"), in *Filmfront,* Nova York, 28 de janeiro de 1935, vol. I, n.º 3, p. 7.
Mühsam, Kurt, "Tiere im Film," in *Ufa-Blätter,* Revista de Programa dos Espetáculos das Salas da UFA, Berlim, 1921?.
Mungenast, Ernst Moritz, *Asta Nielsen,* Stuttgart, 1928.
Museu de Arte Moderna, Biblioteca, Nova York, arquivos de recortes. [Estes incluem críticas, programas, programas em brochuras, prospectos, livretos ou cartazes publicitários, etc., relativos a milhares de filmes, e muitas notas pertinentes.]
" 'Mütterchen' Russland," in *Ufa-Magazin,* Berlim, 27 de agosto-2 de setembro de 1926, vol. I, fascículo 2.

Neumann, Carl, Belling, Kurt, e Betz, Hans-Walther, *Film-'Kunst,' Film-Kohn, Film-Korruption,* Berlim, 1937.
Neumann, Franz, *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism,* Toronto, Nova York, Londres, 1942.
"Das Netz der Indizien," in *Filmwelt,* Berlim, 22 de março de 1931, n.º 12.
"New Educational Films from UFA", in *Close Up,* Territet, Suíça, vol. V, n.º 3, setembro de 1929, pp. 252-54.
Noldan, Svend, "Die Darstellung der Schlachten," in *Ufa-Magazin,* número especial: Der Weltkrieg, ein historischer Film, Berlim.

Olimsky, Fritz, *Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkung auf die Filmpresse,* Discurso Inaugural, Berlim, 1931.
"Out of the Mist," in *Close Up,* Territet, Suíça, vol. I, n.º 4, outubro de 1927, pp. 84-86.

Pabst, G.W., "Servitude et Grandeur d'Hollywood", in *Le Rôle intellectuel du Cinéma,* Liga das Nações, Caderno 3, Paris, 1937, pp. 251-55.
Pabst, Rudolf, "Die Bedeutung des Films als Wirtschafts-Propaganda-Mittel", in Dr. Friedrich Rudolf Pabst, org., *Moderne Kinematographie,* órgão Amtliches da Associação Cinematográfica Internacional, Munique, 1920, 1. Januarheft: 25-32.
Panofsky, Erwin, "Style and Medium in the Moving Pictures", Paris, 1937, n.º 26, pp. 121-33.
"Passion," in *Exceptional Photoplays,* Nova York, vol. I, boletim n.º 1, novembro de 1920, p. 3.
"Peter the Great," in *Exceptional Photoplays,* Nova York, vol. IV, n.ºs 5 e 6, fevereiro-março de 1924, pp. 1-2.
Petzet, Wolfgang, *Verbotene Filme. Eine Streitschrift,* Frankfurt, 1931.
Pick, Lupu, "Vorwort des Regisseurs," in Ernst Angel, org., *Sylvester: Ein Lichtspiel von Carl Mayer,* Das Drehbuch, Band I, Potsdam, 1924, pp. 9-11.
Pordes, Victor E., *Das Lichtspiel: Wesen — Dramaturgie — Regie,* Viena, 1919.
Porten, Henny, "Mein Leben," in *Ufa-Magazin,* Berlim, vol. II, fascículo 17, 22-28 de abril de 1927.
Potamkin, Harry Alan, "Kino and Lichtspiel", in *Close Up,* Territet, Suíça, vol. V, n.º 5, novembro de 1929, pp. 387-98.

———, "The Rise and Fall of The German Film", in *Cinema,* Nova York, vol. I, n.º 3, abril de 1930, pp. 24-25, 57, 59.
———, "Pabst and the Social Film", in *Hound & Horn,* Nova York, vol. VI, n.º 2, janeiro-março de 1933, pp. 293-305.
"Les Présentations de l'Alliance Cinématographique Européenne," in *Cinéa-Ciné,* Paris, 1.º de abril de 1927, pp. 14-16.
"Die Produktion des Jahres, Emelka-Konzern," in *Das grosse Bilderbuch des Films,* Filmkurier: Berlim, 1925?, pp. 161-78.
Programas, programas em brochura, prospectos, livretos ou cartazes de publicidade, etc, relativos a vários filmes: ver Biblioteca do Museu de Arte Moderna, Nova York, arquivos de recortes. Além disso, usei material semelhante de posse do Dr. Kurt Pinthus, Washington, D.C.
Pudovkin, V.I., *Film Technique,* Londres, 1933.

Ray, Man, "Answer to a Questionnaire", in *Film Art,* Londres, vol. III, n.º 7, 1936, pp. 9-10.
"Der Regisseur F. W. Murnau", in *Ufa-Magazin,* Berlim, vol. I, fascículo 9, 15-21 de outubro de 1926.
Reiniger, Lotte, "Lebende Schatten: Kunst u. Technik der Silhouetten-films", in *Film-Photos wie noch nie,* Frankfurt, 1929, pp. 45-46.
Richter, Hans, "Ur-Kino", in *Neue Zürcher Zeitung,* 25 de fevereiro e 2 de abril de 1940.
Riefenstahl, Leni, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag Films,* Munique, 1935.
Robson, E. W. e M. M., *The Film Answers Back,* Londres, 1939.
Rohde, Alfred W., "German Propaganda Movies in Two Wars", in *American Cinematographer,* Hollywood, vol. XXIV, n.º 1, janeiro de 1943, pp. 10-11, 28.
"Rose Bernd", in *National Board of Review Magazine,* Nova York, vol. II, n.º 2, fevereiro de 1927, p. 16.
Rosenberg, Arthur, *Geschichte der Deutschen Republik,* Karlsbad, 1935.
Rotha, Paul, *The Film Till Now,* Londres, 1930.
———, *Celluloid: The Film To-day,* Londres, Nova York, Toronto, 1933.
———, *Documentary Film,* Londres, 1936.
———, "Plastic Design", in *Close Up,* Territet, Suíça, vol. V, n.º 3, setembro de 1929, pp. 228-31.
———, "It's in the Script", in *World Film News,* Londres, vol. III, n.º 5, setembro de 1938, pp. 204-5.
———, "Carl Mayer, 1894-1944", in *Documentary News Letter,* Londres, vol. V, n.º 3, 1944, p. 39.
"Rund um die Liebe", in *Film-Magazin,* Berlim, n.º 4, 27 de janeiro de 1929.
Ruttmann, Walter, "La Symphonie du Monde", in *La Revue du Cinéma,* Paris, vol. II, n.º 8, 1.º de março de 1930, pp. 43-45.

Samuel, Richard, e Thomas, R. Hinton, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre (1910-1924),* Cambridge, Inglaterra, 1939.
"Saucy Suzanne", in *Close Up,* Territet, Suíça, vol. I, n.º 5, novembro de 1927, pú. 65-66.
Schapiro, Meyer, "Nature of Abstract Art", in *Marxist Quarterly,* Nova York, vol. I, n.º 1, janeiro-março de 1937, pp. 77-98.
———, "A Note on Max Weber's Politics", in *Politics,* Nova York, fevereiro de 1945, pp. 44-48.

Schlesinger, E.R., "Das moderne deutsche Lichtspieltheater", in *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier: Berlim, 1925?, p. 28.
Schmalenbach, Fritz, "The Term *Neue Sachlichkeit*", in *The Art Bulletin*, Nova York, vol. XXII, n.º 3, setembro de 1940, pp. 161-65.
Schwartzkopf, Rudolf, "Volksverband für Filmkunst", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. II, n.º 5, maio de 1928, pp. 71-75.
Schawarzschild, Leopold, *World in Trance*, Nova Iorque, 1942.
Seeber, Guido, "Szenen aus dem Film meines Lebens", in *Licht Bild Bühne, 30 Jahre Film*, Berlim, 1924, pp. 15-19.
"Shattered", in *Exceptional Photoplays*, Nova York, vol. II, boletim n.º 1, janeiro-fevereiro de 1922, pp. 4-5.
"Silberkondor über Feuerland", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. V, n.º 6, dezembro de 1929, pp. 542-43.
"Skandal um Eva", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. VII, n.º 3, setembro de 1930, pp. 221-22.
Spottiswoode, Raymond, *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*, Londres, 1935.
Stenhouse, Charles E., "Die Wunder des Films", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. IV, n.º 5, maio de 1929, pp. 89-91.
———, "The World on Film", in *ibid.*, vol. VI, n.º 5, maio de 1930, p. 417-18.
———, "A Contemporary", in *ibid.*, pp. 418-20.
"The Street", in *National Board of Review Magazine*, Nova York, vol. II, n.º 6, junho de 1927, pp. 9-10.
"Stürme der Leidenschaft", in *Filmwelt*, Berlim, n.º 52, 27 de dezembro de 1931.

Tannenbaum, Eugen, "Der Grossfilm", in Hugo Zehder, org., *Der Film von Morgen*, Berlim-Dresden, 1923, pp. 61-72.
"Tartuffe, the Hypocrite", in *National Board of Review Magazine*, Nova York, vol. III, n.º 5, maio de 1928, pp. 5-6.
Tazelaar, Marguerite, "Morgenrot", in *New York Herald Tribune*, 16 de maio de 1933.
Thomalla, Curt, "Der Kulturfilm", in *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier: Berlim, 1925?, pp. 23-27.
"30 Kulturfilme", in *Ufa-Leih*, Berlim. [Uma brochura sem data.]

Ufa, *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier: Berlim, 1925?, pp. 323-80.
Ufa, *Das grosse Bilderbuch des Films*, Filmkurier: Berlim, 1926, pp. 157-206.
Ufa, *Kultur-Filme*, Berlim. [Catálogos, editados em janeiro de 1929, junho de 1929, janeiro de 1930, março de 1930, outubro de 1930, março de 1931, fevereiro de 1932, julho de 1932 e janeiro de 1933.]
Ufa Verleih-Programme, Berlim, 1923; 1923/24; 1924/25. [Esses volumes ilustrados incluem pequenas sinopses de vários filmes.]
Ullman, James Ramsey, *The White Tower*, Filadélfia e Nova York, 1945. [Uma novela.]

Veidt, Conrad, "Mein Leben", in *Ufa-Magazin*, Berlim, vol. II, fascículo 3, 14-20 de janeiro de 1927.
Vertov, Dziga, "Dziga Vertov on Film Technique", in *Filmfront*, Nova York, vol. I, n.º 3, 28 de janeiro de 1935, pp. 7-9.

Vincent, Carl, *Histoire de l'Art Cinématographique*, Bruxelas, 1939.

Wagner Fritz Arno, "I Believe in the Sound Film", in Film Art, Londres, vol. III, n.º 8, segundo trimestre de 1936, pp. 8-12.
"Was ist los?", in *Ufa-Magazin*, Berlim, vol. II, fascículo 6, 4-10 de fevereiro de 1927.
———, in *ibid.*, fascículo 15, 8-14 de abril de 1927.
———, in *ibid.*, fascículo 16, 15-21 de abril de 1927.
Watts, Richard, Jr., "Mädchen in Uniform", in *New York Herald Tribune*, 21 de setembro de 1932.
———, "Luise, Queen of Prussia", in *ibid.*, 5 de outubro de 1932.
———, "The King's Dancer", in *ibid.*, 27 de outubro de 1932.
———, "York", in *ibid.*, 24 de novembro de 1932.
———, "Kuhle Wampe", in *ibid.*, 25 de abril de 1933.
Weinberg, Herman G., Álbuns de recortes de críticas de filmes e ilustrações. 3 vols. (I: 1925-27; II: 1927; III: 1928) [Na Biblioteca do Museu de Arte Moderna, Nova York. A maioria dos recortes não têm data.]
———, "Fritz Lang", in *Programa* de *O Testamento do Dr. Mabuse*, editado pelo World Theatre, Nova York, 19 de março de 1943.
———, *An Index to the Creative Work of Fritz Lang*, Suplemento Especial de "Sight and Sound", Série Index n.º 5, Londres, fevereiro de 1946.
———, *An Index to the Creative Work of Two Pioneerss I. Robert J. Flaherty; II. Hans Richter*, Suplemento Especial de "Sight and Sound", Série Index n.º 6, Londres, maio de 1946.
Weiss, Trude, "Mutter Krausen's Fahrt ins Glück", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol. VI, n.º 4, abril de 1930, pp. 318-21.
———, "The Secret of the Egg-Shell", in *ibid.*, n.º 5, maio de 1930, pp. 421-22.
———, "A Starring Vehicle", in *ibid.*, vol. VII, n.º 5, novembro de 1930, pp. 333-35.
———, "Achtung Australien! Achtung Asien!", in *ibid.*, Londres, vol. VIII, n.º 2, junho de 1931, pp. 149-50.
———, "Sonne über dem Arlberg", in *ibid.*, vol. IX, n.º 1, março de 1932, pp. 59-60.
———, "The Blue Light", in *ibid.*, n.º 2, junho de 1932, pp. 119-22.
———, "Das keimende Leben", in *ibid.*, n.º 3, setembro de 1932, pp. 207-8.
———, "The First Opera-Film", in *ibid.*, n.º 4, dezembro de 1932, pp. 242-45.
———, "Elizabeth Bergner Again", in *ibid.*, pp. 254-56.
"Der weisse Rausch", in *Filmwelt*, Berlim, n.º 51, 20 de dezembro de 1931.
Weniger, Erich, "Die Jugendbewegung und ihre kulturelle Auswirkung", in Dr. Erasmus, org., *Geist der Gegenwart*, Stuttgart, 1928, pp. 1-54.
Wesse, Curt, *Grossmacht Film. Das Geschöpf von Kunst und Technik*, Berlim, 1928.
Weyher, Ruth, "Wir drehen in Paris", in *Ufa-Magazin*, Berlim, vol. II, fascículo 13, 25-31 de março de 1927.
White, Kenneth, "Film Chronicle: F.W. Murnau", in *Hound & Horn*, Nova York, vol. IV, n.º 4, julho-setembro de 1931, pp. 581-84.
"The White Hell of Piz Palu", in *Close Up*, Territet, Suíça, vol V, n.º 6, dezembro de 1929, pp. 543-45.

"Wissen Sie schon?", in *Das grosse Bilderbuch des Films,* Filmkurier: Berlim, 1926, p. 145.

Zaddach, Gerhard, *Der literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst,* Discurso Inaugural, Breslau, Berlim, 1929.

Zimmereimer, Kurt, *Die Filmzensur,* Palestras nas Faculdades de Direito e Staatswissenschaftlechen da Universidade de Königsberg, Breslau-Neukirch, 1934, Fascículo 5.

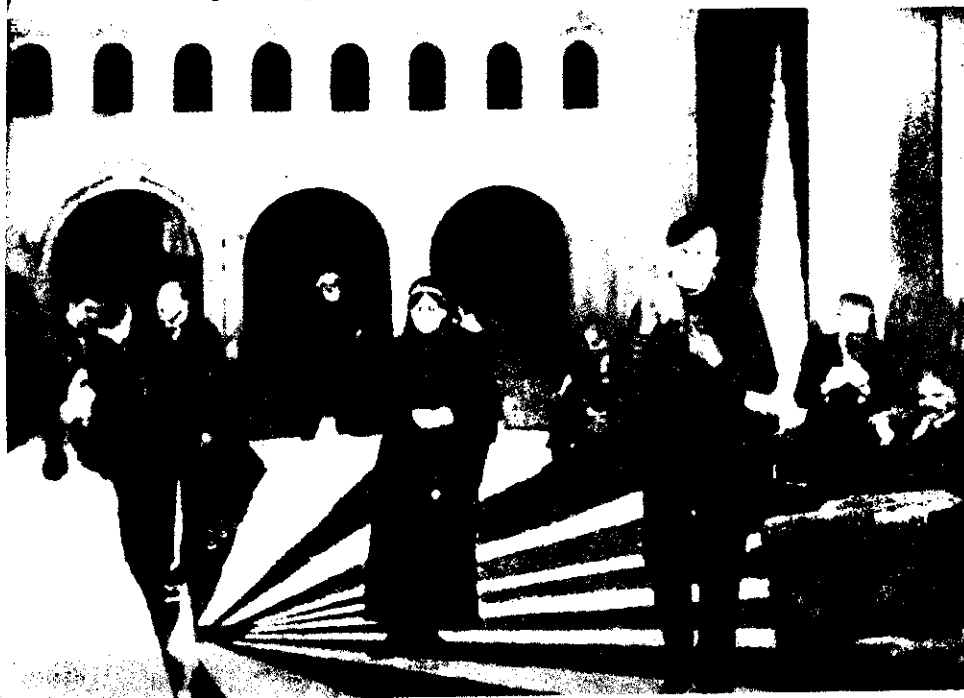
"Zuflucht", in *Ufa-Leih,* Berlim. [Uma brochura sem data.]

Índice Remissivo

1. *Madame du Barry:* A ameaça da dominação das massas

2. *O Gabinete do Dr. Caligari:* Autoridade insana

3. *O Gabinete do Dr. Caligari:* A imaginação do desenhista

4. *O Gabinete do Dr. Caligari:* Os três lances de escada no hospício simbolizam a posição do Dr. Caligari no topo da hierarquia

5. *Nosferatu, o Vampiro:* O vampiro, derrotado pelo amor, dissolve-se no ar

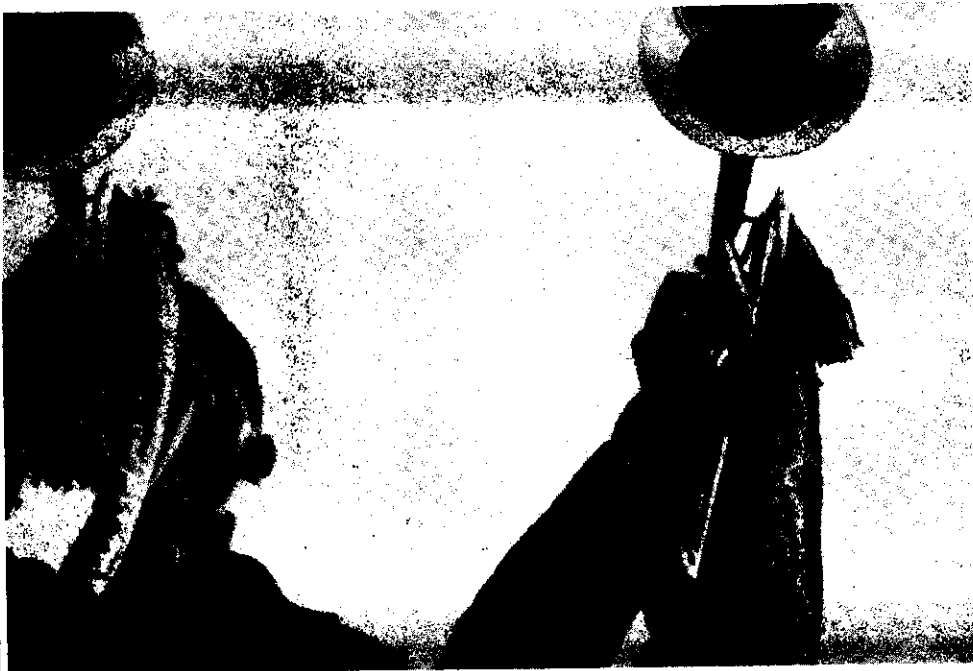
6. *Dr. Mabuse, o Jogador:* Interpenetração dos estilos realista e expressionista, traindo a íntima relação entre Mabuse e Caligari

7. *O Gabinete das Figuras de Cera:* Uma fantasmagoria – Jack, o Estripador, perseguindo os amantes

8. *O Gabinete das Figuras de Cera:* Ivan, o Terrível, uma encarnação de luxúria insaciável e crueldades inimagináveis

9. *A Morte Cansada:* O imenso muro simbolizando a inacessibilidade do Destino

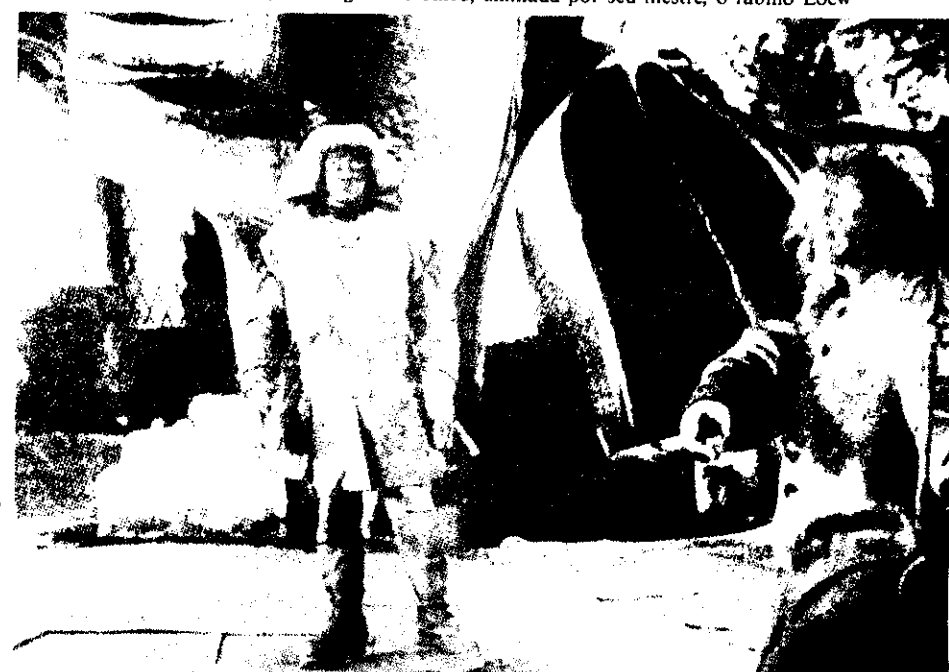
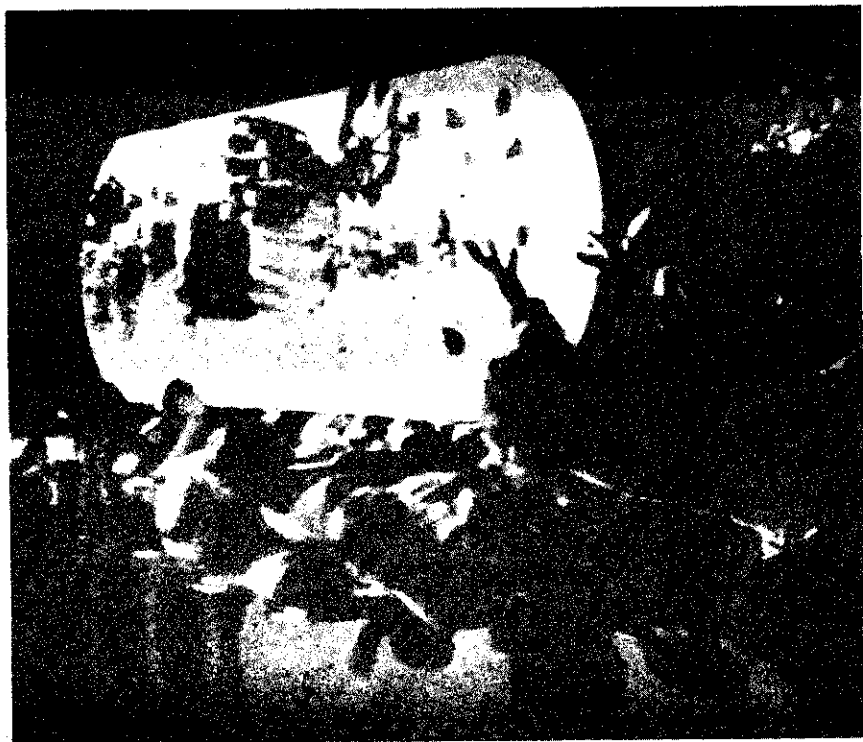
10. *Os Nibelungos:* Triunfo do ornamental sobre o humano

11. *Os Nibelungos:*
12. *O Triunfo da Vontade:*
} Os padrões dos *Nibelungos* são retomados pela pompa nazista

14. *A Última Gargalhada:* Humilhação encarnada

13. *Sylvester:* O suicídio do dono do bar

15. *A Última Gargalhada:* A porta giratória — algo entre um carrossel e uma roleta

16. *Um Copo de Água:* Com sua ênfase na simetria, o cenário respira nostalgia romântica

17. *A Montanha do Destino:* Os alpinistas são devotos cumprindo os ritos de um culto

18. *Golem:* Golem, uma figura de barro, animada por seu mestre, o rabino Loew

19. *Sombras:* Terapia mágica — o conde e seus convidados seguem suas sombras no domínio do subconsciente

20. *Fridericus Rex:* O jovem rei

21. *A Rua:* Objetos inanimados adquirem vida

22. *A Rua:* Este gesto — que se repete em muitos filmes alemães — é sintomático do desejo de volta ao útero materno

23. *Variedades*: A corcunda de Jannings desempenha um papel importante na cena da prisão

24. *Variedades*: A câmara inquisitiva penetra no círculo mágico da ação

25. *O Caminho para a Força e a Beleza*: *Tableau vivant* de um ginásio grego

26. *Tartufo*: O maneirismo em grande estilo

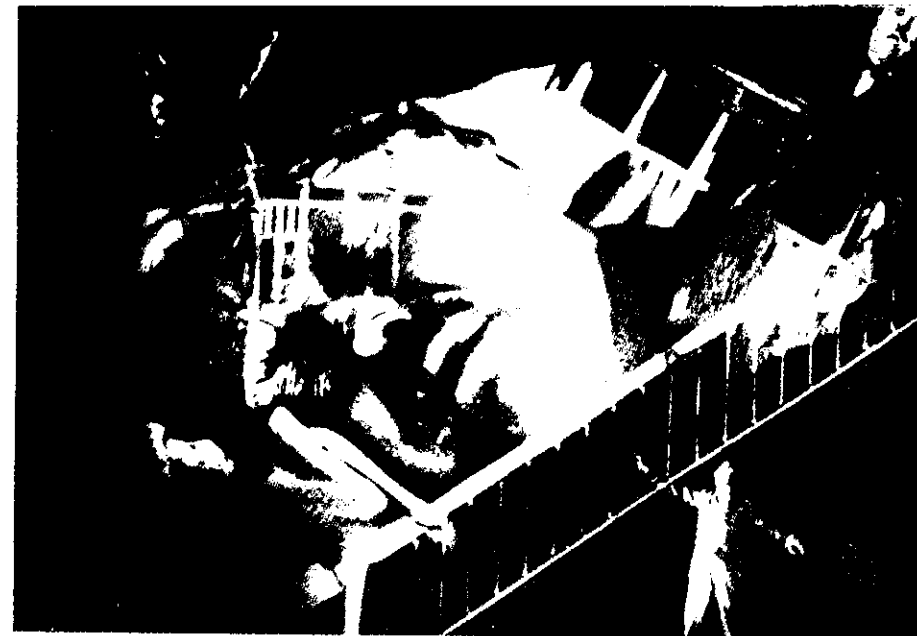
27. *Metrópolis:* A falsa aliança entre o trabalho e o capital

28. *Metrópolis:* Desespero ornamental

29. *A Rua sem Alegria:* Asta Nielsen num dos papéis em que rejeita as convenções sociais através de seu abundante amor

30. *Der Kampf der Tertia:* Um dos inúmeros filmes de jovens expressando saudade da adolescência

31. *A Rua sem Alegria:* O horror da vida real

32. *A Rua sem Alegria:* Realismo, não simbolismo

33. *Segredos de uma Alma:* Sonhos externados através da imagem

34. *O Amor de Jeanne Ney:* A orgia da soldadesca antibolchevique — uma cena extraída da vida real

35. *O Amor de Jeanne Ney:* O espelho quebrado, uma testemunha silenciosa, fala de *glamour* e destruição

36. *O Amor de Jeanne Ney:* Configurações casuais da vida

37. *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole:* Padrões de movimento

38. *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole:* O que outrora denotava caos, agora é apenas parte da história — um fato entre fatos

39. *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole:* Um primeiro plano do esgoto ilustra a aspereza da vida mecanizada

40. *Acidente:* O uso de espelhos que distorcem as imagens ajuda a se desafiar convenções arraigadas

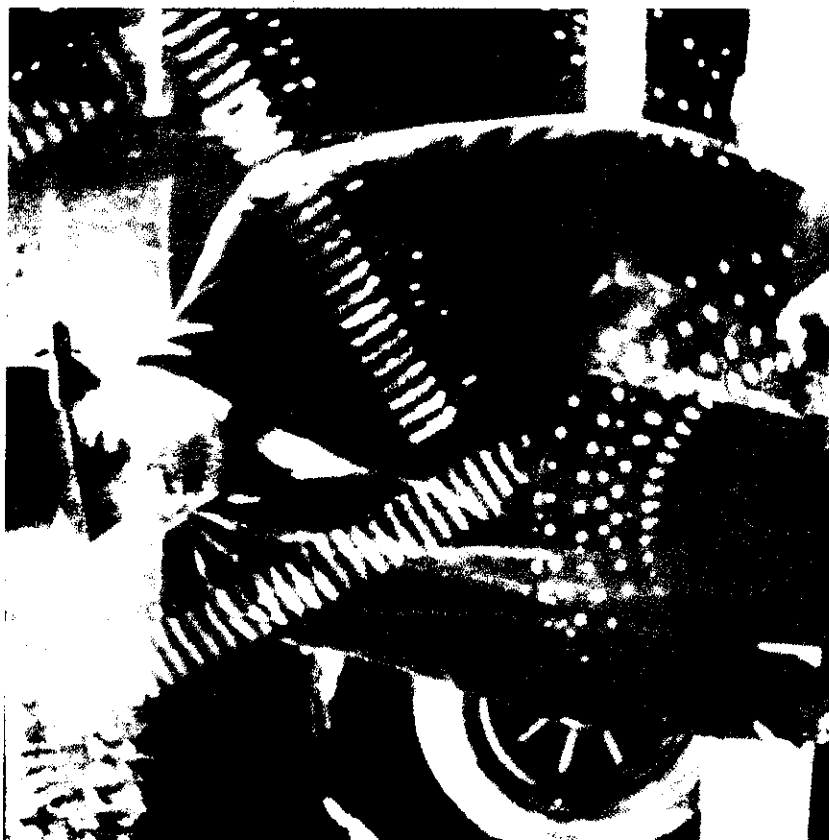
41. *O Caminho do Paraíso:* Um sonho divertido feito com elementos da vida cotidiana

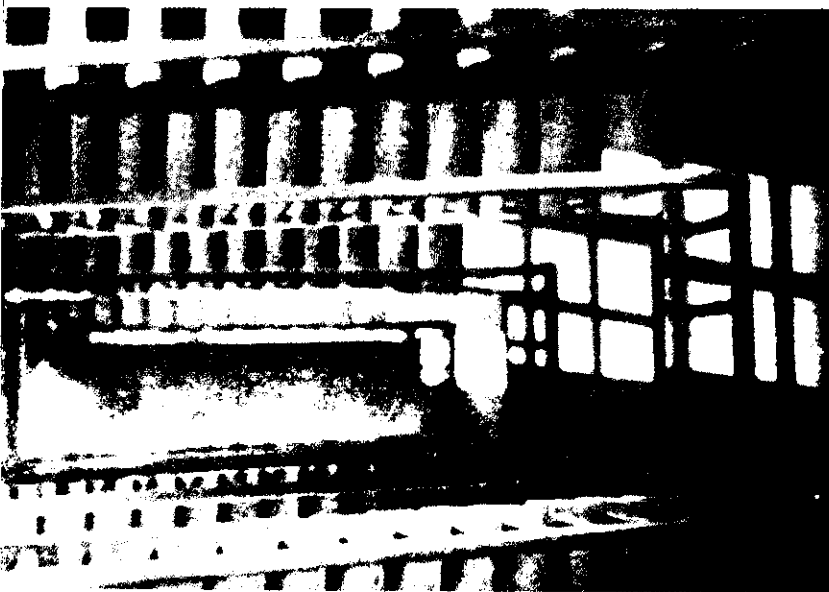
42. *Canção da Vida:* Uma cena simbólica que glorifica a vitalidade

43. *O Homem sem Nome:* Os pesadelos da máquina burocrática

44. *O Vencedor:* Hans Albers, a personificação dos sonhos populares

45. *O Anjo Azul:* Jannings como o professor ridicularizado por seus alunos

46. *O Anjo Azul:* Marlene Dietrich como Lola Lola — pernas provocantes e uma frieza total

47. *M — O Vampiro de Düsseldorf:* Os gritos da mãe de Elsie enchem o vazio do vão da escadaria

48. *M — O Vampiro de Düsseldorf:* As facas refletidas em torno do rosto de Lorre o definem como um prisioneiro de seus desejos diabólicos

49. *M — O Vampiro de Düsseldorf:* O grupo de criminosos, mendigos e mulheres da rua assistem ao julgamento do infanticida

50. *Terrível Armada:* O ladrão, o inverso do Flautista de Hamlyn, perseguido pelas crianças numa radiante manhã de sol

51. *Senhoritas em Uniforme:* A diretora — versão feminina de Frederico, o Grande

52. *Senhoritas em Uniforme:* Para preparar o espectador para esta cena, a escadaria é mostrada ao longo de todo o filme

53. *Nada de Novo no Front Ocidental:* Hospital de campo repleto de gemidos e gritos de agonia

54. *A Opera dos Três Vinténs:* Janelas de vidro transformam o café cheio e enfumaçado num confuso labirinto

55. *Tragédia na Mina:* Os mineiros alemães prestes a removerem a cerca de ferro colocada desde Versalhes

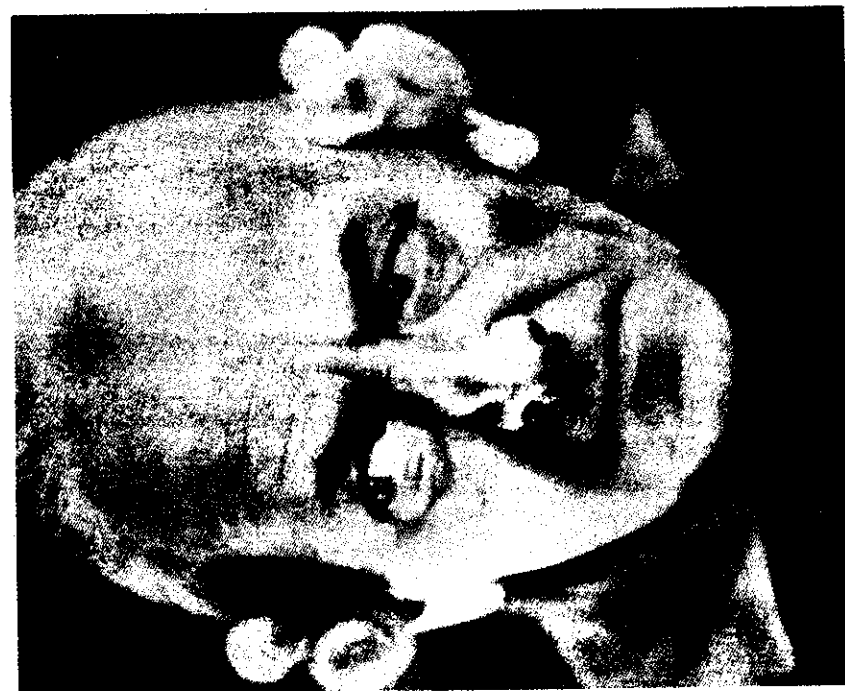
56. *Tragédia na Mina:* Mineiros alemães no banho — o espectador penetra em um dos segredos da vida cotidiana

57. *Barrigas Frias:* Jovens atletas no festival comunista de esportes, que glorifica a vida coletiva

58. *Oito Garotas num Barco:* Este filme retrata a afinidade entre o Movimento da Juventude, anterior ao nazismo, e o espírito nazista

59. *Avalanche:* } A ênfase dada ao conglomerado de nuvens indica a
60. *O Triunfo da Vontade* } suprema fusão do culto à montanha com o culto a Hitler

62. *A Luz Azul:* Junta, uma encarnação de poderes elementares

61. *O Rebelde:* Um hitlerista superficialmente mascarado

64. *Heróis do Mar:* O cheiro da guerra real

63. *O Salmo de Leuthen:* O velho rei

dinamização do espaço: "Numa sala de cinema... o espectador tem assento fixo, mas apenas fisicamente... Esteticamente, ele está em constante movimento, a partir do instante em que seu olho se identifica com as lentes da câmera..."

Os diversos fatores de ordem econômica, social e política não têm sido capazes de explicar o tremendo impacto do hitlerismo e a inércia de sua oposição; apenas umas poucas análises da República de Weimar referem-se às estranhas reações do povo alemão e aos mecanismos psicológicos que estavam por trás da fraqueza crônica das forças que poderiam ter detido o hitlerismo em marcha. A análise empreendida por Siegfried Kracauer dos filmes alemães dos anos de 1918 a 1933 fornece explicações melhores sobre as disposições psicológicas das grandes massas populares, evidenciando como a Alemanha concretizou o que havia sido antecipado por seu cinema: importantes personagens cinematográficos tornaram-se reais – e autodenominados Caligaris hipnotizaram inúmeros Césares, levando-os ao assassinato. E, para ser tudo como na tela, as premonições do cinema sobre a destruição final também acabaram por se concretizar.

SIEGFRIED KRACAUER nasceu na Alemanha em 1889 e morreu em Nova York a 26 de novembro de 1966. Sociólogo – sua análise *Die Angestellten* (Os empregados) foi a primeira obra sobre a nova classe média alemã dos trabalhadores *white-collars* –, era também um profundo conhecedor do cinema alemão. Com o advento do nazismo Kracauer exilou-se nos Estados Unidos, onde escreveu *De Caligari a Hitler* (1946).

Ilustração da capa: Caligari e Cesare, os dois principais personagens do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene (1919).